Philippe Lacoue-Labarthe

La imitación de los modernos

(*Tipografías* 2)

en traducción
Cristóbal Durán R.

La Cebra

Philippe Lacoue-Labarthe (1940 – 2007). Cercano a la deconstrucción, su pensamiento ha ahondado siempre en las relaciones filosofía-política-arte. Escribió en colaboración con Jean-Luc Nancy, colega suyo en la Université Marc Bloch de Estrasburgo obras como *Le Titre de la lettre: une lecture de Lacan* (1973), *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978) y *Le mythe nazi* (1991). Entre sus numerosos libros contamos: *Portrait de l'artiste, en général* (1979), *Le Sujet de la philosophie: Typographies 1* (1979), *Rejouer le politique (ed.)* (1981), *La retrait du politique (ed.)* (1983), *Retrait de l'artiste en deux personnes* (1985), *La Poésie comme expérience* (1986), *La Fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique* (1988), *Métaphrasis; suivi de Le théâtre de Hölderlin* (1998), *Phrase* (2000), *Poétique de l'histoire* (2002), *Heidegger: la politique du poème* (2002), *Le chant des muses: Petite conférence sur la musique* (2005), *L'"allégorie"* (2006), *La Vrai Semblance* (2008) *Ecrits Sur l'Art* (2009).

Philippe Lacoue-Labarthe

La imitación de los modernos

(*Tipografías* 2)

Traducción y epílogo
Cristóbal Durán R.

La Cebra

Lacoue-Labarthe, Philippe
La imitación de los modernos : (*Tipografías* 2) . - 1a ed. - Buenos Aires : Ediciones La Cebra, 2010.
352 p. ; 20x14 cm.

Traducido por: Cristóbal Durán R.
ISBN 978-987-24770-6-6

1. Filosofía Francesa Contemporánea. I. Durán R., Cristóbal, trad. II. Título
CDD 194

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère Français des Affaires Etrangères et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia y del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.

Título original:
L'imitation des modernes (Typographies II)
© Éditions Galilée, 1986

© Ediciones La Cebra, 2010
edicioneslacebra@gmail.com
www.edicioneslacebra.com.ar

© de traducción y epílogo
Cristóbal Durán R.

Esta primera edición de 2000 ejemplares de *La imitación de los modernos* se terminó de imprimir en el mes de abril de 2010 en Gráfica M.P.S., Santiago del Estero 328/38, Lanús, Buenos Aires, Argentina

Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723

Índice

Prólogo 9

DIDEROT

La paradoja y la mimesis 15

HÖLDERLIN

La cesura de lo especulativo 43
Hölderlin y los griegos 79

NIETZSCHE

Historia y *mimesis* 97
El antagonismo 127

HEIDEGGER

La trascendencia finita/termina en la política 151
Poética y política 197

"EL ÚLTIMO FILÓSOFO"

Edipo como figura 231

DOS MISIVAS

A Jacques Derrida. En nombre de 261
A Jean-François Lyotard. ¿Dónde estamos? 293

Origen de los textos 327

EPÍLOGO

Philippe Lacoue-Labarthe.
Una figura del pensamiento 329
Cristóbal Durán R.

NOTA DEL TRADUCTOR

Con el motivo de mantener las modificaciones e inflexiones establecidas por Lacoue-Labarthe a las traducciones citadas, y ateniéndonos a la permanente labor de traducción llevada a cabo en sus restantes trabajos, hemos optado por mantener nuestra propia versión al castellano de los textos comentados por el autor. Esta decisión intenta evitar recargar en exceso las citas, las cuales muchas veces se hacen sobre correcciones y ajustes a las ediciones disponibles en francés. Sin embargo, y pese a la separación ostensible que así se marca entre las versiones del autor y las traducciones disponibles en castellano, en todas las ocasiones pertinentes remitimos, como *Nota del Traductor*, a las traducciones más recientes de los textos citados.

PRÓLOGO

Este libro recoge diez conferencias escritas y pronunciadas entre 1978 y 1985. Seis de ellas ya han sido objeto de publicación en revistas o en volúmenes colectivos. Las cuatro restantes son inéditas.

La idea de este libro no era premeditada. Por el contrario, hace algunos años, elaborando una primera colección que subtitulé "Typographies I" (*Le Sujet de la philosophie*, Aubier-Flammarion, 1979), pensaba además constituir un segundo volumen a partir de algunos estudios, ya escritos o extensamente bosquejados, sostenidos por el problema de la relación entre literatura y filosofía. Sin embargo, el curso de mi trabajo se vio modificado en la misma época y dicho proyecto pasó a segundo plano. En cambio, y en una relación más directa con el ensayo "Typographie", publicado anteriormente (en *Mimesis desarticulations*, Aubier-Flammarion, 1975), comenzó a imponerse una indagación continua sobre el problema de la *mimesis*. Este libro restituye en parte dicho trayecto.

Dos razones se han conjugado aquí.

La primera es relativamente exterior al ejercicio propiamente dicho de la filosofía, en el caso de que exista sencillamente algo así. En 1977, por encargo de Michel Deutsch, acepté traducir por cuenta del Teatro Nacional de Estrasburgo la *Antígona* de Sófocles-Hölderlin, para luego colaborar en su puesta en escena. El trabajo dramatúrgico me obligó durante dos años (o incluso tres, pues se sucedieron dos puestas en

escena en 1978 y 1979) a una lectura de los ensayos teóricos de Hölderlin sobre el teatro y la tragedia, textos reputados (primero por su dificultad, es cierto) pero extrañamente descuidados por el único comentario de Hölderlin que realmente posee autoridad, es decir, por el comentario heideggeriano. Entre el intento de "explicación" con Heidegger que "Typographie" se proponía abrir mediante la cuestión de la *mimesis*, y el célebre estudio de Jean Beaufret que servía de prefacio a la primera edición francesa de las *Anotaciones* sobre las traducciones de Sófocles ("Hölderlin et Sophocle", en *Remarques sur Oedipe / Remarques sur Antigone*, U.G.E., 1963), intentaba hacerme camino en la problemática hölderliniana –y, en un sentido más amplio, especulativa– de lo trágico, que hoy fuese capaz de llevarnos a la "performance" de una representación. Aun cuando los diferentes textos que componen este libro no estén presentados según el orden cronológico de su redacción, encontraremos en los primeros una huella de ese trabajo. Éste necesariamente debía pasar, en un momento determinado, por un intento de explicación de la *Paradoja sobre el comediante* de Diderot, que en varios aspectos es el texto "matricial" de la reelaboración moderna de la cuestión de la *mimesis*.

La segunda razón, por su parte, es más propiamente filosófica. Se trata de la "explicación" con Heidegger. Para decirlo sin la menor precaución: esta explicación es lo que el pensamiento se juega hoy. Y por más que se crea lo contrario, todos los días y de todas las maneras posibles verificamos que no hay otra. Cada cual, si para él el pensamiento no es una cosa vana, está forzado a ello. Evidentemente a su medida. O sea, como pueda y como piense deber estarlo. Y con la cuota de humildad que corresponde.

Semejante explicación, que en modo alguno es "crítica" y que desde luego no implica ninguna "hostilidad", se ha limitado para mí a dos cuestiones legadas por Heidegger de manera más o menos silenciosa. La cuestión de su compromi-

so político del 33, y aquella, quizá aún más enigmática, que plantea su reiterada prolongación del muy arcaico gesto *filosófico* (platónico) en relación con la *mimesis* –aun cuando también es el primero en haber hecho posible un pensamiento totalmente distinto de la *mimesis* (de la *tékhne*). Estoy totalmente convencido de que estas dos cuestiones no son más que una: juntas dirigen su atención hacia esa región que Heidegger, por su parte, no dejó de recorrer con dificultad, región donde *polis* y *tékhne* (política, arte y técnica) parecen estar indisociablemente ligadas. Todos los ensayos de este libro intentan alcanzar dicha región. Pero se trata, cada vez, de un andar a tientas. Sería necesaria una expedición de otra envergadura para penetrar la región misma. Ninguno de estos ensayos, con su brevedad, podría pretenderlo.

Una última palabra: como ocurre cuando se da vueltas durante cierto tiempo en un mismo problema o cuando nos empeñamos en una única cuestión, se producen repeticiones en el modo de exposición que gobierna al género de la conferencia, repeticiones que son tan inevitables como necesario es cada vez reconstruir la problemática implicada. No busqué reducir ese efecto repetitivo; él está ligado al recorrido mismo que seguí para entrar en la cuestión. Hubiese sido artificial –e inútil– enmascararlo de una u otra manera. Sin embargo, pido cierta indulgencia sobre este punto.

DIDEROT

LA PARADOJA Y LA MIMESIS*

¿Quién enuncia la paradoja?

¿Por lo general quién enuncia o puede enunciar una paradoja? ¿Cuál es el *sujeto* de una paradoja?

Pero además, ya que dicha palabra ha recibido un título, ¿quién enuncia la paradoja en ese texto atribuido a Diderot, la *Paradoja sobre el comediante***? No se trata de quién dicta su ley o certifica su exactitud y su verdad sino simplemente de quién es su autor y su responsable. ¿Quién se hace o puede hacerse garante para decir: "yo soy el sujeto de este enunciado, de una paradoja"?

*

Hacia el final del texto de Diderot, es decir, hacia el final de ese *diálogo* que es la *Paradoja sobre el comediante*, cuando los dos antagonistas que en principio sólo conocemos bajo los índices de "Primero" o "Segundo", parecen haber agotado casi todos sus argumentos; o más exactamente, cuando la discusión –ese falso torneo oratorio que el Primero domina manifiestamente– acaba por volcarse en favor del Segundo (quien hasta entonces parece no haber hecho casi nada más

* Conferencia pronunciada en Berkeley (Universidad de California) el 1º de Noviembre de 1979.

** Hay traducción al español: *La paradoja sobre el comediante; Carta a dos actrices*, trad. M. Armiño, Madrid, Valdemar, 2003. [*N. del T.*]

que replicar, pero que realmente desde el comienzo no deja de forzar al otro a hablar), este último propone entonces una prueba. Dice de manera gruesa: Usted acaba de desarrollar extensamente una *teoría* sobre el arte del comediante, que contraría al sentido común y que, como usted puede ver, no consigo suscribir. Pasemos al *teatro* y comprobémosla.

Así se interrumpe el diálogo propiamente dicho (que sólo será retomado *in extremis*) y así, cuando los antagonistas concuerdan en pasar al teatro, se pasa de hecho al *relato.*

El episodio se presenta así:

> Nuestros dos interlocutores fueron al espectáculo, pero al no encontrar locación, volvieron a las Tullerías. Durante un momento se pasearon en silencio. Parecían haber olvidado que estaban juntos y cada uno se entretenía consigo mismo como si hubiese estado solo, uno en voz alta, el otro en voz tan baja que no se le entendía, dejando escapar a intervalos solamente algunas palabras, aisladas pero claras, por las cuales era fácil conjeturar que no se había dado por vencido.
> Las ideas del hombre de la paradoja son las únicas de las que puedo dar cuenta, y están aquí tan deshilvanadas como puedan parecer, cuando se suprime de un soliloquio a las ideas intermediarias que sirven de ligaduras. Él decía: *etc., etc.*

Continúa entonces todo un largo "soliloquio", interrumpido por las observaciones incidentales del narrador, y que de acuerdo con una práctica reivindicada desde hace mucho tiempo por Diderot se vuelca muy rápidamente en un verdadero "diálogo interior". Pero un diálogo interior pronunciado "en voz alta", que por consiguiente viene a calzar como réplica en abismo en el conjunto del diálogo, de una manera tan perfecta que el Primero cederá ante la ilusión y se imaginará haber "seguido discutiendo" cuando en realidad sólo hacía las preguntas y respuestas, mientras el Segundo no lo escuchaba sino que soñaba.

Evidentemente este movimiento no deja de ser interesante. Sin duda merecería un análisis, aunque no se trate de algo tan nuevo ni tan "moderno". Pero esta no es la razón que me incita a subrayar el episodio.

La verdadera razón es la siguiente (la planteo en forma de pregunta): ¿Por qué el sujeto que aquí toma a su cargo el relato y que se expone como tal, en primera persona, puede decir que "las ideas del hombre de la paradoja son las únicas de las que (él) puede dar cuenta"? ¿Será simplemente porque acaba de ser mencionado –se lo habrá notado: asumido en una primera secuencia narrativa por un sujeto impersonal, por una voz neutra ("...por las cuales *era* fácil conjeturar...")– que el Primero hace un soliloquio o un monólogo "en voz alta" y que el narrador, en posición de testigo y habiéndolo entendido, puede restituir sus intenciones? ¿O bien es porque el *yo*-narrador confiesa no ser más que el Primero, el único capaz por esta razón de producir sus propios pensamientos y el único capaz de renunciar a reconstituir el discurso del otro, que de todos modos sólo ha entendido por partes?

Nada, estrictamente nada permite decidirlo.

Ambas versiones son plausibles. La primera, en el orden de la "verosimilitud" y de la lógica convencional del relato; la segunda porque desde el inicio del diálogo el autor, el sujeto enunciante del texto (necesariamente en retirada de este texto, "apócrifo" como diría Platón, ya que se trata de un puro diálogo) no ha dejado de multiplicar los índices destinados a identificarlo con el Primero. O a la inversa. En cualquier caso, en dos ocasiones el Primero se ha dirigido a su interlocutor (anónimo, incluso cuando se lo ha llegado a identificar con d'Alembert) como el autor del *Padre de familia*. En dos ocasiones ha remitido a sus *Salones* para mayores precisiones en lo referido a los "principios especulativos" de su estética; y tampoco se ha privado de designarse por su nombre, mencionando para ello una anécdota en donde se le veía increpado por Sedaine con un "¡Ah, qué bello es usted Señor Diderot!"

El autor –Diderot– ocupa entonces dos lugares simultáneamente (quiero decir: en el mismo texto). Y dos lugares incompatibles. Es el Primero, uno de los dos interlocutores. O al menos se hace pasar por tal. Pero es también quien, colocándose abiertamente en posición de autor o de enunciador general, se desmarca o puede desmarcarse –lo que no sería más que un juego– del Primero y constituirlo en personaje.

Es obvio que la sola ruptura en el régimen de la exposición no explica esta doble posición, este doble estatuto contradictorio. No es debido al pretexto de que se pasa de un modo dialógico (o mimético) a un modo narrativo (o diegético, simple o mixto) que el enunciador del primer modo –que debe entonces *aparecer*, como también diría Platón, *mostrarse* de una u otra manera, pero que perfectamente podría seguir identificándose con uno de los dos interlocutores– debe obligatoriamente dar esta suerte de "paso atrás" que lo obliga a tratar a los dos antagonistas a igual distancia, en tercera persona. Ninguna legitimidad *formal* impone o justifica dicho gesto. Por ejemplo, nada impediría al autor confesar sin rodeos su identidad, pasando a la enunciación directa del relato. Le bastaría con asumir desde el comienzo dicho relato en primera persona: fuimos al espectáculo, pero al no encontrar locación volvimos a las Tullerías, etc., etc.

No se trata entonces de un fenómeno de exposición sino más bien de *enunciación*. Por cierto, el efecto producido es vertiginoso y complicado de una manera que es diferente al retorno –en abismo– del diálogo en el soliloquio, que ocurre de manera tan perfectamente controlada y virtuosa, y que sin duda aquí no es más que una consecuencia (si acaso no es simplemente un medio para "fijar el vértigo").

Dicho de otro modo, lejos de significar la apropiación o la reapropiación dominante del texto por parte del autor, lejos de ser un efecto de "firma" o de lo que en otra parte[1] creí poder

1. Cf. "L'Écho du sujet", en *Le Sujet de la philosophie* (Paris, Flammarion, "La philosophie en effet", 1979).

llamar la *autografía*, la intrusión del *yo* representa el momento en que el texto (el libro entero) vacila en su estatuto. Es por eso que inquieta su tesis misma. ¿Quién enuncia la paradoja? ¿Quién se hace garante por ella? A la vez excluido e incluido, adentro y afuera, a la vez él mismo y el otro (o cada vez, hay que suponerlo, él mismo como otro: de ahí la coerción dialógica, incluso en el monólogo), el sujeto enunciante no ocupa a decir verdad ningún lugar. Es inasignable: nada o nadie. Instancia inestable y sin estatuto, tanto más exterior al enunciado cuya enunciación asegura, cuanto más reimplicada y sometida se encuentra a lo que desde entonces ya no podemos considerar como su propia enunciación. La "apocriptia" del autor es aquí aún más temible que la que temía Platón.

Se dirá que el hecho mismo de la enunciación en general es así de todos modos. Es bastante posible. Pero eso no es directamente lo que aquí me interesa. Me hago otra pregunta, de un alcance más limitado. Si se quiere tendría esta forma: ¿Es que acaso esta posición imposible del sujeto o del autor no sería aquí el efecto de lo que él mismo (pero, ¿o sea?) se ha encargado de enunciar, a saber, una paradoja? ¿Es que acaso cierta lógica inherente a la paradoja no conduciría necesariamente fuera de sí, no arrastraría a la enunciación de toda paradoja en un movimiento vertiginoso, hasta abismar a su sujeto, sin fin ni refugio, y sin detención posible?

Dicho de otro modo, ¿acaso la enunciación de una paradoja no conllevaría, más allá de lo que ella tiene el poder de controlar, una paradoja de la enunciación?

*

¿Qué es entonces una paradoja? ¿Y cuál es su lógica?

Aunque al igual que toda su época (y particularmente al igual que Rousseau, lo cual no es nada sorprendente) Diderot haga un abundante uso de la palabra, sin duda no es a él,

al menos directamente, a quien es necesario pedir aquí una respuesta. En efecto, la mayor parte del tiempo él se regula según una acepción admitida y tradicional, de la cual la definición de la *Enciclopedia* proporciona un modelo bastante bueno, como lo ha indicado Yvon Bélaval:

> Es una proposición absurda en apariencia, dado que es contraria a las opiniones admitidas, y que no obstante es en el fondo verdadera o al menos puede recibir un aire de verdad[2].

Sin embargo, en secreto, el comentario clásico ha establecido perfectamente que Diderot siempre dispuso de otra concepción de la paradoja. Por ejemplo, hablará de "locura" y de "extravagancia" a propósito del *Sueño de d'Alembert*, donde entre otras se encuentra la tesis misma de la *Paradoja*. Pero no lo hará simplemente a la manera de una excusa. Por el contrario, lo hará para convertirla en el signo o el índice de la más grande profundidad filosófica, de la sabiduría misma: "No es posible ser más profundo y más loco", dice. O también: "Esto es de la más elevada extravagancia y, a la vez, de la más profunda filosofía". La paradoja no es entonces simplemente la opinión contraria o sorprendente (desacostumbrada y chocante); ella implica un pasaje por el extremo, una suerte de "maximización", como se dice hoy en lógica. En realidad, es un movimiento hiperbólico por el cual se establece –probablemente sin jamás *establecerse*– la equivalencia de los contrarios; contrarios empujados en una recta infinita hasta el extremo de la contrariedad. Por esta razón la fórmula de la paradoja es siempre la del doble superlativo: mientras más loco se está, más sabio se es; el más loco es el más sabio. La paradoja se define por el intercambio infinito o la identidad hiperbólica de los contrarios.

2. Citado en Y. Bélaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot* (Paris, Gallimard, "Bibliothèque des Idées", 1949).

En otra parte, y a propósito de Hölderlin –para quien ese será (por influencia o no) el modo privilegiado de pensamiento, en particular en lo que concierne a la teoría del teatro y de la tragedia[3]–, propuse sencillamente denominar *hiperbológica* a esta lógica paradójica. Se puede advertir que ella no es simplemente retorcida sino propiamente abisal; hasta el punto, como aquí, de implicarse ella misma en su propia definición. Probablemente esto es lo que explica que nada pueda detener lo hiperbológico en este movimiento, por el cual esta lógica se enreda indefinidamente y se envuelve sobre sí. En particular, y pese a su extraña proximidad con la lógica especulativa (incesante, o al menos regular, alteración de lo mismo, pasaje en lo opuesto o lo contrario, etc.), ninguna operación dialéctica es capaz de fijarla. Lo hiperbológico no tiene cese ni detención. Lo que también quiere decir: sin resolución.

Dicho esto, ¿de qué paradoja se trata en la *Paradoja sobre el comediante*?

En realidad aquí es preciso distinguir dos cosas.

En primer lugar ocurre que la tesis misma de la *Paradoja* –la llamada tesis de la insensibilidad del comediante, o del artista en general– está en flagrante contradicción con uno de los temas aparentemente más constantes de Diderot. En particular, con la tesis desarrollada complacientemente en el segundo de los *Diálogos sobre el hijo natural* (otra gran pieza de

3. Véase aquí mismo "La cesura de lo especulativo" y "Hölderlin y los griegos". En todo caso sabemos –gracias a la célebre tesis de Mortier, *Diderot et l'Allemagne*– que bastante antes de ser publicado en Francia hacia 1820 el manuscrito de la *Paradoja* circuló mucho en Alemania en los años 1790 y que, de manera más o menos certera, pasó por las manos de Goethe y de Schiller. Desde este punto de vista, sin duda no sería aberrante pensar que entre Diderot y Hölderlin el relevo bien pudo ser suministrado, entre otros, por una larga nota de Schiller sobre el teatro en la primera parte de su ensayo *Gracia y dignidad* (ver la traducción de Emmanuel Martineau, en *Poésie*, 11, p. 17. [Hay traducción al español: *Sobre la gracia y la dignidad; Sobre poesía ingenua y poesía sentimental; y una polémica Kant Schiller Goethe Hegel*, trad. J. Probst y R. Lida, Barcelona, Icaria, 1985. *N. del T.*]

la estética dramática de Diderot, junto con el *Discurso sobre la poesía dramática*), que es la tan conocida tesis del entusiasmo. Recordémosla:

> Los poetas, los actores, los músicos, los pintores, los cantantes de primer orden, los grandes bailarines, los amantes tiernos, los verdaderos devotos, toda esta tropa entusiasta y apasionada siente vivamente y reflexiona poco.

Ahora bien, la *Paradoja* afirma exactamente lo contrario:

> Los grandes poetas, los grandes actores, y quizá en general todos los grandes imitadores de la naturaleza, cualesquiera sean, dotados de una bella imaginación, de un gran juicio, de un fino tacto y de un gusto muy seguro, son los seres menos sensibles.

De ahí no hay más que un paso para concluir que la paradoja (de la *Paradoja*) se reduce a dicha contradicción; un paso dado, creo, por la mayor parte de los comentaristas. Todo el meollo de dicho paso parece ser el de resolver aquella contradicción y, por ejemplo, reconstituir una "estética sin paradoja de Diderot" según las consideraciones clásicas de la lectura "organicista" (unida a la homogeneidad y a la finalidad de una obra).

No pretendo decir en lo absoluto que dicho problema no exista ni tampoco que se pueda evitar por completo este tipo de lectura. Pero constato que también se encuentra, en ella misma, la tesis de la *Paradoja*. Es decir, la paradoja.

Ahora bien, ¿en qué es paradójica la paradoja en la *Paradoja*? ¿Acaso en cuanto que ella choca con una opinión difundida sobre los comediantes –y entre los mismos comediantes (no todos, felizmente)– que en el fondo pone en duda el viejo mito de la identificación del actor con el personaje de su papel? O bien, ¿acaso en tanto que obedece en principio y del

modo más esencial a esta hiperbológica que acabo de intentar describir? Hay que analizarlo.

¿Cómo se instala entonces la paradoja en la *Paradoja*?

Sobreviene de un modo muy rápido, a partir de lo que se podría aislar como la segunda secuencia del texto. El Primero, luego de haber señalado su repugnancia ante la encuadernación de un cierto Sticoti que sirve aquí de pretexto, *Garrick o los Actores ingleses* (lo que por otra parte da lugar a una "obertura" también paradójica, que no tengo el tiempo de tomar en cuenta por sí misma, pero en la cual simplemente destaco que el Primero se juega su amor propio y la estima que se tiene, en conformidad con la agonística más tradicional); el Primero, pues, se decide a hablar bajo la presión del Segundo: la obra de Sticoti es una obra mala e inútil. "Al finalizar esta lectura un gran comediante no será mejor, ni un actor mediocre será menos malo".

Entramos entonces en la demostración y en un primer desarrollo largo (donde prácticamente todo ya estará dicho) que desemboca en el siguiente enunciado, que puede considerarse como uno de los dos o tres enunciados capitales de la paradoja misma:

> Pero el punto importante sobre el cual vuestro autor y yo tenemos opiniones completamente opuestas, es el que alude a los atributos primordiales de un gran comediante. Yo espero de él mucho juicio; se me hace preciso en este hombre un espectador frío y tranquilo [*en efecto, no se podría ser más paradójico, al menos en los términos*]; le exijo, por consiguiente, mucha perspicacia y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo, o lo que viene a ser lo mismo, una aptitud igual para todo tipo de caracteres y de papeles.

Pero este mismo enunciado no es más que una conclusión. En realidad extrae las consecuencias de dos proposiciones

que han aparecido en el curso del desarrollo. La primera, inmediatamente:

> A la naturaleza le corresponde dar los atributos a la persona: la figura, la voz, el juicio, la sutileza; al estudio de los grandes modelos, al conocimiento del corazón humano, al trato con la gente, al trabajo asiduo, a la experiencia y al hábito del teatro, corresponde perfeccionar el don de naturaleza.

La segunda, un poco más adelante, vuelve a apuntalar la primera en un argumento propiamente estético y dramatúrgico. O más exactamente, y si podemos aventurar el término, "dramatológico":

> ¿Y cómo podría la naturaleza sin el arte formar a un gran comediante, puesto que nada ocurre en la escena de un modo exacto a como ocurre en la naturaleza, y que los poemas dramáticos están todos compuestos a partir de cierto sistema de principios?

¿De qué se trata en la serie de estas proposiciones?

La primera enuncia que si "a la naturaleza le corresponde dar los atributos a la persona", es al estudio, al trabajo, a la experiencia, al aprendizaje, a la práctica del oficio, en resumen, a todo lo que puede adquirirse y agruparse bajo el concepto más general del arte, a quienes "corresponde perfeccionar el don de naturaleza".

Aquí no es muy difícil notar un eco, incluso lejano, de la determinación aristotélica de la *mimesis*, de la relación entre el arte y la naturaleza. O sea, un eco de la mimetología fundamental de Aristóteles, de su onto-mimetología, habría que decir. Aristóteles no es considerado aquí como el nombre de una doctrina sino como el lugar de un esquema matricial y el índice de una coerción histórico-teórica.

Evidentemente con esto me refiero al célebre texto de la *Física B*, al cual Jean Beaufret apeló con razón para apoyar su análisis de la dramatología hölderliniana[4].

En primer lugar, Aristóteles dice (194 a) que en general "el arte imita la naturaleza": *he tékhne mimeitai ten physin*. Luego, un poco más adelante (199 a), especifica la siguiente relación general en la *mimesis*:

> Por una parte, la *tékhne* lleva a su término (cumple, perfecciona, *epitelei*) lo que la *physis* es incapaz de obrar (*apergasasthai*). Por otra parte, ella imita.

Hay entonces dos mimesis (y paso del griego al francés): una mimesis restringida que es la reproducción, la copia, la reduplicación de lo que está dado: ya obrado, efectuado, presentado por la naturaleza. Y es un primer sentido que desde luego se encuentra en Diderot (tanto como en cualquier otro). En todo caso, funda en Diderot lo que quizá un poco apresuradamente se ha denominado su "naturalismo".

Por otra parte, hay una mimesis general, que no reproduce nada dado (que no re-produce nada de nada) sino que *suple* cierto defecto de la naturaleza, su incapacidad de hacer todo, de organizar todo, de obrar todo. De *producir* todo. Es una mimesis productiva, es decir, una imitación de la *physis* como fuerza productora o, si se prefiere, como *poiesis*. Y que como tal cumple y lleva a término, *finaliza* la producción natural. Como dice Diderot, la "perfecciona". Es por ello que en la *Paradoja* misma Diderot podrá hablar de la "magia del arte", o incluso en otro lugar –y tanto más fácilmente por cuanto se apoya en una concepción subjetiva del ser y de la naturaleza, en conformidad con toda la metafísica de los Modernos– podrá invertir la relación tradicional del arte con la naturaleza y decretar al primero, en su función misma de suplencia, como

4. Cf. "Hölderlin et Sophocle", en Hölderlin, *Remarques sur Oedipe / Remarques sur Antigone* (U.G.E., "Bibliothèque 10 / 18", 1963).

superior a la segunda. Sabemos además cuáles serán las consecuencias de esto para la teoría del genio o para la teoría del "modelo ideal", que orientan tanto su estética dramática como su estética pictórica.

Sin embargo, en segundo lugar, en la segunda proposición Diderot hace intervenir una consideración de otro orden: ¿No debería el arte suplir a la naturaleza –dice gruesamente–, sobre todo tratándose del arte dramático (tratándose del comediante), puesto que hay una escena, un teatro, una representación, y reglas o "principios" para esta representación, puesto que hay una "convención" literaria o dramatúrgica ("un protocolo de tres mil años", como precisará más tarde al evocar a Esquilo)?

Ahora bien, ¿qué otra cosa puede significar allí ese argumento que no sea que, al menos aparentemente, Diderot viene a justificar con él la necesaria suplementariedad del arte (es decir, la mimesis general) recurriendo al concepto restringido de mimesis, a la simple reproducción o representación? "Nada –dice– ocurre *sobre* la escena igual que en la naturaleza"

Por un lado es cierto que esto viene a replantear que nunca hay pura y simple *imitación*. El argumento es antiguo y es del siguiente tipo: dado que de todas maneras la escena no es la vida, no queda claro cómo la sola re-presentación y la sola confianza concedida a lo natural podrían producir el arte. Es una crítica sin apelaciones a la concepción *ingenua* del arte: nativo y natural, inmediato y espontáneo (tomo aquí el término en sentido estricto, pensando en Schiller y en toda una tradición de la estética alemana que encontrará cierto recurso en estos análisis).

Pero por otro lado, y con un alcance totalmente distinto, en realidad esto vuelve a plantear que es esencialmente el teatro –el hecho del teatro o de la teatralidad– lo que da razón de la función general de suplencia atribuida al arte. En última instancia, y para no soltar el hilo que aquí me sirve de guía, creo que se podría sostener que la mimetología fundamen-

tal quizá no es más que una proyección o una extrapolación a partir de las condiciones propias de la mimesis dramática. Al menos es necesario pensar que el teatro es ejemplar de la mimesis general, puesto que representa la función (o incluso el hecho) de la suplencia en general: la función o el hecho de la *sustitución*.

Dicho de otro modo, la mimesis teatral proporciona el modelo de la mimesis general. El arte, en tanto que se sustituye a la naturaleza, en tanto que la reemplaza y lleva a término el proceso poiético que la constituye por esencia, produce siempre un teatro, una representación. Lo que quiere decir: *otra presentación* o la presentación de *otra cosa* que aún no estaba ahí, dada o presente.

De ahí –se entiende claramente– el rol privilegiado que Aristóteles atribuía al teatro y el rol exorbitante que Diderot atribuye al comediante, al gran comediante. Es el artista por excelencia, superior incluso al poeta y, de no ser por estar confinado a las tablas o encerrado en tal o cual teatro determinado, apenas inferior al cortesano, ese actor en el "teatro del mundo" o ese gran comediante social.

En realidad, siguiendo un movimiento que creo igualmente posible de analizar a propósito de Hölderlin (pero que tal vez aquél inaugura), Diderot retrocede un paso sin llegar a Aristóteles y no deja en el fondo de apoyarse –sabiéndolo o no– en una determinación más antigua y más arcaica de la mimesis. Por ejemplo, de aquella misma que al principio de *La República* suscita la condena platónica y la expulsión filosófico-ritual del poeta-actor dramático, del mimético como tal.

Estamos en la paradoja misma.
Releamos:

> Yo espero de él [del comediante] mucho juicio; se me hace preciso en este hombre un espectador frío y tranquilo; le exijo, por consiguiente, mucha perspicacia y

> ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo, o lo que viene a ser lo mismo, una aptitud igual para todo tipo de caracteres y de papeles.

"Ninguna sensibilidad": es la réplica estupefacta del Segundo, que no cree lo que oye. Y por lo general la paradoja se reduce de hecho a este veredicto lapidario, como si la paradoja no tuviera otro fin que el de redistribuir los atributos requeridos por el comediante, aun cuando lo que está puesto en discusión es justamente la ausencia de todo atributo *propio* en quien se prepara (o se revela apto) para la representación y para la producción. Pues la lógica del enunciado es aquí perfectamente clara: la exigencia de juicio, de frialdad, de perspicacia; la valoración sistemática de atributos "artísticos" o no naturales (inteligencia, trabajo, técnica de la construcción); la asignación misma del actor como espectador; y finalmente, como sabemos, la declarada superioridad (en el registro de la fisiología) del cerebro sobre el diafragma, o del centro sobre la periferia; o incluso el privilegio concedido en el orden metafísico a la inteligibilidad y a la idealidad en detrimento de lo sensible y de la sensibilidad. Todo ello no es más que una consecuencia. La paradoja concierne al arte de "imitarlo todo", a la "aptitud igual para todo tipo de caracteres y de papeles". Es decir, a la ausencia o privación de toda propiedad.

Por otra parte, y al menos en dos ocasiones, Diderot intentará más adelante otra formulación de la paradoja. En todos los casos, el enunciado se ofrecerá rigurosamente según la misma estructura:

> Los hombres ardientes, violentos, sensibles están en escena; ellos dan el espectáculo, pero no gozan de él. Es a partir de ellos que el hombre de genio hace su copia. Los grandes poetas, los grandes actores [*ya conocemos la proposición*], y quizá en general, todos los grandes imitadores de la naturaleza, cualesquiera que sean, dotados de una bella imaginación, de un gran juicio, de un fino tacto y de

> un muy seguro gusto, son los seres menos sensibles. *Son igualmente apropiados para demasiadas cosas* [*yo subrayo*]: están demasiado ocupados en mirar, en reconocer y en imitar, como para estar vivamente afectados en su interior...

O bien:

> El hombre sensible está demasiado abandonado a la suerte de su diafragma como para ser un gran rey, un gran magistrado, un hombre justo, un profundo observador y, por consiguiente, un sublime imitador de la naturaleza, *a menos que pueda olvidarse y distraerse de sí mismo* [*todavía subrayo*], y que, con ayuda de una fuerte imaginación, sepa crearse a sí mismo, y que por la memoria pueda mantener su atención fijada en fantasmas que le sirvan de modelos; pero entonces ya no es él quien actúa, sino el espíritu de otro que le domina.

La paradoja se sostiene en lo siguiente: para hacerlo todo, imitarlo todo –para (re)presentarlo todo o (re)producirlo todo, en el sentido más fuerte– es preciso no ser *nada* por sí mismo, no tener nada *propio*, sino una "igual aptitud" para todo tipo de cosas, papeles, caracteres, funciones, personajes, etc. La paradoja enuncia una *ley de impropiedad* que es la ley misma de la mimesis: sólo "el hombre sin atributos", el ser sin propiedades ni especificidad, el sujeto sin sujeto (ausente para sí mismo, distraído y privado de sí) es capaz de presentar o de producir en general. Platón, a su manera, lo sabía muy bien: el mimético es de la peor ralea porque no es nadie, pura máscara o pura hipocresía, y como tal inasignable, irreparable, imposible de clasificar en una clase determinada o de fijar en una función que le sea propia y que encuentre su lugar en la justa repartición de las tareas.

Salvo por la inversión de los valores, es exactamente el discurso que sostiene Diderot:

> *Segundo* — Según vuestro entender, el gran comediante lo es todo y no es nada.
> *Primero* — Y es quizá por no ser nada que lo es todo por excelencia; su forma particular no contraría nunca las formas ajenas que debe adoptar.

O también:

> Un gran comediante no es ni un piano, ni un arpa, ni un clavecín, ni un violín o violonchelo; *no tiene ningún acorde que le sea propio* [*yo subrayo*]. Pero toma el acorde y el tono que corresponden a su parte y sabe prestarse para todos. Tengo una elevada idea del talento de un gran comediante: este hombre es raro, tan raro y acaso más grande que el poeta.

Retomemos e intentemos reconstituir la secuencia de la demostración: "a la naturaleza –dice al comienzo– le corresponde dar los atributos a la persona"; es al arte a quien corresponde "perfeccionar el don de naturaleza". Ahora bien, ¿qué resulta de esto? Lo siguiente: ese *don de naturaleza* es el *don de la impropiedad,* el don de no ser nada; incluso, en última instancia, el *don de nada*. Para hacer manifiesto de qué se trata con ese "nada", gustosamente diría: el don de la *cosa misma*. Quiero decir: el don que la naturaleza hace de sí misma, no en tanto que está ya ahí o ya presente, "naturalizada" como se decía en esa época, sino en tanto ella es esencialmente (en retiro, y siempre en retiro con relación a su presencia) pura e inaprensible poiesis; fuerza productiva o formadora, energía en el sentido estricto, movimiento perpetuo de la presentación.

El don de naturaleza –el don de la naturaleza– es por consiguiente el *don poiético*. O lo que es lo mismo, el *don de mimesis* es efectivamente don de nada (en todo caso, de nada que ya esté presente o *dado*); don de nada que no sea la "aptitud" para presentar, para sustituirse a la naturaleza misma, para hacerse (la) naturaleza; para suplir la incapacidad de la natu-

raleza con la ayuda de su propia fuerza y poder, y para llevar a término o efectuar lo que ella no puede poner en marcha, aquello para lo cual su energía sin relevo no es suficiente.

El arte es ese don. Diderot lo llamará *genio* y lo definirá como un "resorte de la naturaleza" a diferencia de un don que se adquiere en "mayor o menor medida", como ocurre con el gusto. Puro don, en el cual la naturaleza se libra a sí misma y se ofrece en su más secreta esencia y en su intimidad, en la fuente misma de su energía, como la nada de la cual la naturaleza es, por una vez, esta energía agotada y proyectada en lo dado. Puro don, dicho de otro modo, ya que es el don de la cosa o del ser, del secreto y de lo retirado, de lo inasignable y de lo irreconocible como tales, ante lo que aquí nada podría responder, ni siquiera una gratitud: porque no es nada, la cosa de ninguna economía ni de ningún intercambio.

Es por eso que el artista, el sujeto de ese don (que no es él mismo el don de ningún atributo o propiedad), no es verdaderamente un sujeto: sujeto no-sujeto o sin sujeto, o sea también, sujeto multiplicado, infinitamente plural, ya que el don de nada es idénticamente el don de todo; el don de la impropiedad es el don de la apropiación general y de la presentación. Pues la paradoja es finalmente el intercambio hiperbólico de nada y de todo, de la impropiedad y de la apropiación, de la ausencia de sujeto y de la multiplicación, de la proliferación del sujeto, según el cual mientras más el artista (el comediante) *es* nada, más puede ser todo. "Aptitud igual para todo tipo de caracteres".

En consecuencia, y de cierta manera es allí donde quisiera llegar: la lógica de la paradoja, la hiperbológica no es otra cosa que la lógica misma de la mimesis. Es decir, si puedo aún apoyarme en esta formulación: la *mimetológica*.

Ello significa simplemente que la matriz lógica de la paradoja es la estructura misma de la mimesis en general. No es casual que la ley de la mimesis se enuncie y sólo pueda

enunciarse en la forma de una paradoja. Pero de modo inverso, tampoco es casual que la lógica de la paradoja sea siempre una lógica de la *semejanza,* articulada sobre el reparto de la apariencia y la realidad, de la presencia y la ausencia, de lo mismo y lo otro, o de la identidad y la diferencia. Es el reparto que funda (y que no deja de hacer vacilar) la mimesis. En cualquier nivel que se la tome, ya sea al nivel de la copia o de la reproducción, en el arte del comediante, en el mimetismo, en el travestismo o en la escritura dialógica, la regla es siempre la misma: mientras más se asemeja, más difiere. Lo mismo, en su mismidad, es él mismo lo otro, que a su vez no puede decir "él mismo", y así se sigue hasta el infinito...

De ahí la inquietud que suscita la mimesis (primero en Diderot. Volveré sobre esto). Se puede escapar de ella por la admiración o el asombro, con un "¡es cierto!", que recupera la alteración; al igual que se puede escapar de la oscura incomodidad que provoca la paradoja, deshaciéndose en cumplidos sin mucha dificultad y diciendo invariablemente que ella es *brillante.* También por inquietud ante esta inquietud se puede condenar todo de golpe: gente de teatro y hacedores de paradojas, artistas y "sofistas". ¿Pero de dónde nace esta inquietud si no es de ese prodigio demoníaco o demónico de la semejanza (siempre disímil, y tanto más semejante cuanto que es disímil) entre la semejanza *y* la verdad, entre la *mimesis* y la *aletheia,* entre la re-presentación *y* la presentación, en el intercambio sin término ni detención posible entre lo mismo y lo otro, el retiro *y* la donación, el alejamiento *y* la aproximación?

*

Dejo hasta aquí esta cuestión que nos ocupará más tarde. Por cierto, al menos en estos términos, ella no pertenece a Diderot (aunque ciertamente pertenece a la tradición que paradójicamente Diderot habrá abierto en Alemania).

En cambio, aquello que sí pertenece a Diderot y que nos queda por ahora es la cuestión de la sensibilidad. O la cuestión del entusiasmo, dado que en la *Paradoja* ambos términos son prácticamente equivalentes. Se trata, como sabemos, de una contradicción: ¿Por qué Diderot rechazaría aquello de lo que parecía ser de antemano defensor, y que no es otra cosa –decimos hoy– que una teoría de la inspiración?

Aquí también es necesario analizar de cerca, pues quizá se trata, bajo la contradicción, de un retroceso (paradójico) de Diderot en relación con la tesis misma de la paradoja (y de la *Paradoja*).

Se notará primero que en toda la *Paradoja* no hay ni una sola descripción del trabajo del comediante que no deje su lugar, y su más justo lugar, a la inspiración. Es decir, a cierta modalidad de la posesión.

Tomo el primer ejemplo de esto:

> ¿Hay acaso una actuación más perfecta –pregunta el Primero– que la de la Clairon? Sin embargo, seguidla, estudiadla, y os convenceréis de que en la sexta representación ella se sabe de memoria todos los detalles de su actuación y todas las palabras de su papel. Sin duda ella se ha hecho un modelo al cual ha buscado ajustarse de antemano; sin duda, ella ha concebido ese modelo como el más elevado, el más grande, el más perfecto que le ha sido posible, pero ese modelo tomado de la historia, o que su imaginación ha creado como un gran fantasma, no es ella (...). Cuando, a fuerza de trabajo, ella se ha acercado a esta idea lo más cerca que ha podido, todo se acaba; mantenerse firme allí es una mera cuestión de ejercicio y de memoria. Si asistís a sus ensayos, cuántas veces le diríais: *¡Muy bien! ¡Eso es!*, y cuántas veces ella os responderá: *¡Os equivocáis!...* Es como Le Quesnoy, a quien su amigo tomaba del brazo, gritando: *¡Deténgase! Lo mejor es enemigo de lo bueno: os*

> *vais a echar todo a perder...* Veis eso que he hecho, replicaba el artista jalando al conocedor maravillado; pero no veis lo que imagino y lo que persigo. No dudo que la Clairon experimente el tormento de Quesnoy en sus primeras tentativas; pero, pasada la lucha, cuando ella ha llegado por una vez a la altura de su fantasma, se posee y se repite sin emoción. Como nos sucede a veces en sueños, su cabeza toca las nubes, sus manos quieren buscar los dos confines del horizonte...

Ese tormento, esa lucha, esos jaleos, todo ese *trabajo* para construir el fantasma (y casi hacerlo nacer), para elaborar fuera de sí –como otro– ese maniquí que enseguida se pretende habitar a salvo y con toda seguridad y dominio, es el efecto de una posesión o de una visitación ("no veis lo que imagino"). No como en los trances (¿pero dónde Diderot habría hecho *seriamente* la apología del furor, y habría confundido el genio con el delirio maniaco?), sino más bien como en un sueño, del cual se sabe, tanto por el *Salón* de 1767 como por *El Sueño de d'Alembert*, que significa el trabajo (del) inconsciente:

> No es en el furor del primer impulso –dice todavía un poco más adelante el Primero– cuando los rasgos característicos se presentan, sino más bien en momentos tranquilos y fríos, en momentos totalmente inesperados. No se sabe de dónde provienen esos rasgos; ellos se sostienen en la inspiración. Cuando, suspendidos entre la naturaleza y su bosquejo, estos genios llevan alternativamente un ojo atento sobre una y otro, las bellezas de inspiración, los rasgos fortuitos que infunden en sus obras, y cuya aparición súbita los asombra a ellos mismos, poseen un efecto y un éxito mucho más seguros que los lanzados por ocurrencia. Corresponde a la sangre fría atemperar el delirio del entusiasmo.

Por consiguiente, nada está más alejado de la inspiración que la posesión furiosa. En cambio, todo lo que se indica en calidad de la posesión de sí, de la sangre fría, del dominio, supone precisamente el desdoblamiento, la alteración, el ser-fuera-de-sí. En resumen: supone la alienación. Sin duda, cuando se trata de la ejecución o de la presentación del comediante, de la actuación, "no es el hombre violento que está fuera de sí quien dispone de nosotros". Pero todo es distinto en el trabajo preparatorio y creador, en la elaboración del personaje. Lo hemos visto: cuando la Clairon construye su fantasma, "no es ella"; y más tarde, "siguiendo de memoria su sueño", ella puede "escucharse, verse, juzgarse y juzgar las impresiones que ella provocará. En ese momento, ella es doble: la pequeña Clairon es la gran Agripina".

¿Hay aquí entonces una nueva paradoja? Ciertamente no. Pero hay una consecuencia de la paradoja misma, y sobre todo, hay sin duda alguna una tentativa por dominarla, por detener su vértigo. Incluso es relativamente fácil demostrarlo.

¿Qué es, en efecto, "el hombre sensible" al que la *Paradoja* se aferra tan continuamente?

La respuesta es invariable: el hombre sensible es el ser *afectado* o *conmovido*. Por consiguiente, alienado y puesto fuera de sí, pero según el modo de la *pasividad* o de la *pasión*. En el registro del arte el paradigma de la pasión es el entusiasmo musical, aquel que por ejemplo suscitaba el teatro griego, tal como lo recuerda con fuerza la *Carta sobre los sordos y los mudos*; o aquél que encarna, lo cual es más bien un contra-ejemplo, ese falso mimético o ese genio abortado, ese simple *mimo del mimético* que es el Sobrino de Rameau. En el orden "antropológico", la pasión es desde luego la feminidad: reléase el *Ensayo sobre las mujeres*, que es un ensayo sobre la posesión, el delirio, la histeria, la manía colectiva: la pasividad. O también escuchemos los discursos del Primero, donde se repite y se resume por completo uno de los discursos más antiguos que hay:

> Ved a las mujeres: ciertamente nos sobrepasan, y por mucho, cuando se trata de sensibilidad. ¡No hay comparación entre ellas y nosotros en los instantes de pasión! Pero mientras más nos aventajan cuando actúan, más permanecen por debajo de nosotros cuando imitan.

Lo que no quiere decir que ellas no imiten; ni que ellas no se alienen, ni que no se desdoblen ni se alteren. Pero el hecho de que ellas imiten, que se alienen, que se desdoblen o se alteren sólo tiene lugar en la pasión y la pasividad, en el ser-poseído o el ser-habitado. En tanto que ellas son, por consiguiente, *sujeto*.

Pues en realidad es ahí donde se hace la diferencia, la *decisión*. En realidad es ahí donde Diderot detiene la paradoja y cierra, para él, lo que para otros (y por mucho tiempo) abrió profundamente esta enigmática posibilidad de pensar la identidad sin identidad de los contrarios. En efecto, nada se asemeja más a la mimesis que el entusiasmo y el furor: es siempre Platón quien ponía ambas cosas juntas –al menos la tradición así lo ha creído– y las condenaba en bloque. Ahora bien, de hecho nada difiere más de la mimesis que la posesión. Es que la mimesis (por mucho que se le tema de antemano) es por definición *activa*, dado que ella justamente supone un sujeto ausente para sí mismo, sin propiedades ni atributos, un sujeto sin sujeto, un puro *nadie*. Por el contrario, la posesión supone el agente mismo o el soporte, la matriz o la materia maleable donde plasmar la impronta. Cuando las mujeres tienen genio, decía el Diderot del *Ensayo sobre las mujeres*, "creo que su impronta es más original que en nosotros". La posesión, dicho de otro modo, supone un sujeto: es la forma monstruosa y peligrosa de una *mimesis pasiva*, incontrolada e inmanejable.

Es el mal teatro. Es decir, el teatro de la vida, la "comedia del mundo". Recordémoslo: "Los hombres ardientes, violen-

tos, sensibles están en escena; ellos dan el espectáculo". Espectáculo aberrante de una alteración sin fuerza ni energía ("La sensibilidad siempre se da con escasez de organización"), de una padecida toma de papel. En el peor de los casos, bajo el efecto de un contagio, de una suerte de "enfermedad epidémica", como dice una vez más el *Ensayo sobre las mujeres*, cuyo horrible y fascinante paradigma es el motín en que se deshace el vínculo social. Espectáculo aberrante de la locura:

> En la gran comedia, la comedia del mundo, a la cual siempre vuelvo, todas las almas ardientes ocupan el teatro; todos los hombres de genio están en las butacas. Los primeros se llaman locos; los segundos, que se ocupan de copiar esa locura, se llaman sabios.

*

Es evidente que aquí hay toda una apuesta, y que dicha apuesta es moral. Se trata, bajo la amenaza de la locura, de una ética: una ética de la sabiduría. Es decir, de la soberanía. El genio impasible que describe Bordeu en *El Sueño de d'Alembert* en términos rigurosamente idénticos "reinará sobre sí mismo y sobre todo aquello que lo rodea. Él no le temerá a la muerte". En la *Paradoja* lo encarnará la figura del gran cortesano. O bien, algunos años más tarde, la figura de Séneca.

Pero se trata también de una política, es decir, de la "función social" del teatro.

Contra la tradición platónica, contra la utopía socrática (o, en este caso, rousseauniana) de una transparencia social fundada en la apropiación y en la economía funcionales o "subjetivas" (o, lo que viene a ser lo mismo, en el rechazo de la mimesis como alteración sin control, en el rechazo de la despropiación inmanejable), Diderot *actúa* el teatro: un segundo teatro en el teatro del mundo, la re-teatralización de la "comedia del mundo". Diderot actúa la mimesis. Lo que significa, y desde ahora lo sabemos: una *decisión* posible en la

mimesis. Gesto absolutamente clásico: la mimesis activa, viril, formadora, propiamente artística o poiética (la alienación deliberada y voluntaria, procedente del don de (la) naturaleza, y que según la lógica misma de la paradoja no supone sujeto alguno como precedente) *contra* la mimesis pasiva, el papel padecido, la desposesión (o la posesión): esta alienación es tanto más alienante por cuanto ella no deja de hacerse de un sujeto o un agente.

Para decirlo de otro modo, Diderot actúa la renuncia al sujeto. Y por consiguiente la *catarsis* de la pasión. Pasión que, no estaría de más mostrarlo, no es otra cosa que la pasividad mimética misma: la *piedad* o la simpatía, la compasión, que Diderot tiene, como Rousseau, por la primera y más primitiva aptitud moral y social (es la identificación, la "mueca de los órganos"); o bien –pero ello no es más que su anverso o reverso– el *terror*, que viene a nacer del espanto que suscita el contagio o la epidemia mimética, es decir, el movimiento pánico de la disolución del lazo social.

Se trata, en suma, de convertir la mimesis. Teniendo en consideración a Aristóteles no hay ninguna necesidad de insistir en ello; vemos que la fidelidad todavía es absoluta.

Es probable que la *Paradoja* responda a la *Carta a d'Alembert sobre los espectáculos*. Allí Rousseau había repetido la vieja condena de la mimesis, el viejo gesto platónico (y luego cristiano) del exorcismo:

> ¿Cuál es el talento del comediante? El arte de fingir, de revestir otro carácter que el suyo propio, de parecer diferente de aquello que se es, de apasionarse a sangre fría, de decir otra cosa que lo que se piensa, tan naturalmente como si realmente se lo pensase, y finalmente, de olvidar su propio lugar a fuerza de tomar el del otro.

La *Paradoja* será entonces un elogio del comediante. Y será así –quiero decir: en un paradójico *pese a todo*–, en la

medida en que buscará en la mimesis misma el remedio para la mimesis:

> Se ha dicho que los comediantes no tenían ningún carácter, puesto que, actuándolos todos, perdían el que la naturaleza les había dado, y que se volvían falsos, tal como el médico, el cirujano y el carnicero se vuelven duros. Creo que se ha tomado la causa por el efecto, y que si ellos son aptos para actuarlos todos es porque no tienen ninguno.

*

No tener carácter, no ser nadie. O ser todo el mundo. ¿Quién puede saberlo? Y sobre todo, ¿quién puede decirlo? Quién, por ejemplo, pudo escribir a una vieja comediante: "Yo también sé alienarme, talento sin el cual no se hace nada que valga la pena."

Por consiguiente, ¿quién habrá enunciado la paradoja?

Tanto como cualquier otro, no tengo respuesta para dicha pregunta. Aun cuando se le reconociera su prodigiosa inteligencia y su genio, sus dones estilísticos, la generosidad de su pensamiento, el rigor de sus juicios, y también sus debilidades y su patético deseo de sabiduría, no creo que baste con decir que es él, Diderot, quien enuncia la paradoja. A pesar de todo, algo lo forzó muy poderosamente a renunciar al sujeto. En cambio, me parece que ese sujeto que se rechaza o se renuncia –que a fin de cuentas aventura este imposible– tiene algo que ver con lo que nosotros mismos deberíamos renunciar a llamar el sujeto del pensamiento, del arte o de la literatura. Más tarde, en otra parte, en la estela de la *Paradoja*, lo habremos empezado a comprender.

HÖLDERLIN

LA CESURA DE LO ESPECULATIVO*

Alles schwebt
Anton Webern

Mi intención, que extraigo de un trabajo en curso, será doble.

Por una parte, quisiera mostrar –pero es apenas una tesis, suponiendo que en el fondo el asunto debería ser evidente– que la tragedia, cierta interpretación de la tragedia, que se explicita como filosófica y sobre todo que se pretende tal, es el origen o la matriz de lo que con posterioridad a Kant se ha convenido en llamar pensamiento especulativo: el pensamiento dialéctico o el cumplimiento de lo onto-teo-lógico, para retomar la terminología heideggeriana. Desde hace tiempo sabemos, al menos desde Bataille, que la dialéctica –el pensamiento que domina lo corruptible y la muerte, el pensamiento de la determinación de lo negativo y su conversión en potencia de trabajo y producción, de la asunción de lo contradictorio y del "relevo" como proceso mismo de la autoconcepción de lo Verdadero o del Sujeto, del Pensamiento absoluto–, la *teoría* de la muerte, supone (y sin duda, no por ello sin saberlo) un *teatro*: una estructura de representación y una mimesis, un espacio cerrado, distante y preservado (salvaguardado y verdadero, si se entiende bien lo que nombra el alemán *Wahrheit,* tal como hacía Hegel), en el cual la muerte en general, el declinar y el desaparecer, puedan contemplar"se", reflejar"se" e interiorizar"se". Este espacio, este "templo" y esta escena

* Conferencia pronunciada el 6 de Marzo de 1978 en la Universidad John Hopkins, Baltimore.

eran para Bataille el espacio del sacrificio que, como él decía, es una "comedia". Todos conocemos ese célebre análisis. En cambio, lo que sabemos un poco menos –y donde por esta razón quisiera colocar el acento– es que el primero de los desarrollos del Idealismo absoluto, el proceso especulativo mismo (la lógica dialéctica), se funda de un modo totalmente explícito en el modelo de la tragedia. Y que al reconstituir su movimiento (incluso en su denegación o su desaprobación de la teatralidad, por supuesto), aunque sea de un modo rápido, se puede reconocer con cierta precisión la explotación filosófica (elevada al cuadrado, por cierto) del concepto aristotélico de *catarsis*. De modo tal que si al menos hay algo de justeza en esta sospecha, lo que se encuentra implicado solapadamente en la dialéctica no es únicamente la mimesis o la "estructura de representación", sino que se trata de la tragedia en su totalidad, con lo que esencialmente la define según el conjunto de la tradición clásica, a saber, su *efecto* propio: "el efecto trágico", el llamado efecto "de purificación". Ya se entiende que aquí la pregunta sería: ¿Y si acaso la dialéctica era el eco o la razón de un ritual?

Pero debo decirlo inmediatamente: ahí no reside lo esencial de mi asunto.

En efecto, me interesa mucho más, si se quiere, la "contraprueba" de esta hipótesis. Porque en realidad el trabajo del cual extraigo estas observaciones no trata *directamente* sobre el Idealismo especulativo sino más bien sobre Hölderlin, sobre la teoría hölderliniana de la tragedia. En verdad no ignoro que la mayor parte del tiempo la distancia entre éste (Hölderlin) y aquellos –quiero decir esos protagonistas mayores y quizá exclusivos, en su rivalidad misma, del Idealismo especulativo que son los antiguos condiscípulos de Tubinga, Hegel y Schelling– es extremadamente corta, a veces en última instancia nula e imperceptible. No lo ignoro e incluso es lo que me interesa en primer lugar. De hecho, aquí Hölderlin debe ser interrogado precisamente por su colaboración, de la

manera más estrecha posible, en la edificación (sobre el modelo trágico) de la dialéctica especulativa.

Estas proposiciones parecen constituir una paradoja. Por eso voy a explicarme un poco: aquí está implicada toda una "estrategia" –si todavía mantenemos ese vocabulario tan agresivo y militar– o dicho de modo más simple, toda una gestión. De antemano es necesario que indique de modo aproximado su dirección general, para la comprensión de lo que sigue a continuación.

En efecto, el Hölderlin que hoy me parece urgente interrogar (y descifrar) es el Hölderlin teórico y dramaturgo (en lo esencial una cosa no va sin la otra); el Hölderlin de cierto trayecto seguro y preciso en la teoría y la práctica del teatro, en la teoría de la tragedia, y en la experiencia o la puesta a prueba de una nueva escritura dramática comprendida por y en la traducción de los Griegos (de Sófocles); quizá más bien de una nueva escritura a secas y de una escritura "moderna", como él decía con toda su época.

Es preciso reconocer que hasta el presente se ha tenido la tendencia a descuidar este Hölderlin. Esto es particularmente visible en Francia, que a este respecto es una perfecta cámara de resonancia del ruido general, y donde pese al cuidado con que han sido traducidos todos los textos teóricos de Hölderlin (empezando por las famosas *Anotaciones* sobre la traducción de Sófocles), no se ha tomado el riesgo de proponer una versión problemática de la traducción hölderliniana de Sófocles, no obstante indispensable para la comprensión de lo que Hölderlin intentó hacer. Aun en Alemania, donde abundan trabajos sobre ello, incluso algunos de gran rigor (o probidad) filológico, es preciso tener en cuenta que al parecer no se ha querido ver con exactitud qué era lo que estaba en juego en el trabajo dramatúrgico que a pesar de todo ocupó la mayor parte de la actividad productiva de Hölderlin reconocida como "lúcida" (al menos desde 1798 hasta 1804). Quizá tan sólo algunos practicantes del teatro, en Berlín o en

otras partes, han intentado interrumpir y retomar la aventura ("otra" aventura, si se quiere) de la tragedia a partir de Hölderlin. Pero esto, como pueden sospechar, está lejos de poder constituir el índice de un movimiento general...

Al decir esto quisiera sin embargo prevenir inmediatamente un riesgo de malentendido. Si efectivamente me parece que hoy es indispensable marcar así el acento sobre lo que llamo, por pura comodidad, el trabajo dramatúrgico de Hölderlin, ciertamente no es para subestimar o subordinar la cuota de lirismo en su obra, invirtiendo así las perspectivas del comentario clásico (en particular el de Heidegger, que en este punto permanece insuperable). Por el contrario, es totalmente indispensable reconocer que el lirismo es, a ojos de Hölderlin, el género moderno por excelencia: a este respecto son explícitos todos los textos de los años 1798-1800 (en el momento en que marcaba el paso su primer ensayo dramatúrgico, *La muerte de Empédocles*), en donde Hölderlin bosquejó una Poética general, es decir, una teoría de los géneros. O en todo caso, si se plantea precisamente la cuestión de saber si acaso con *esto* se trata de un género (y Hölderlin es probablemente el único en toda su época que tenía algunas dudas al respecto), esta "cosa" entre poesía y literatura en dirección de la que habría que comprometer la *Dichtung* (la escritura) requerida por la edad del mundo que se abría en su diferencia imperceptible y violenta con la Antigüedad. Si hay una obra de Hölderlin, y si como tal ella culmina o se cumple en alguna parte, es innegablemente en el lirismo, cualquiera sea en el fondo la impertinencia de dicha categoría aquí. Por lo demás, Heidegger no es el único en insistir en ello con razón, y es sabido que se puede encontrar exactamente el mismo motivo en la tradición inaugurada por dos célebres textos de Benjamin (pienso esencialmente en Adorno y en Szondi).

¿Pero cómo es posible que en comentarios tan divergentes, incluso antinómicos, como los de Heidegger y Adorno, o el de Szondi (deliberadamente dejo aparte a Benjamin), el lirismo se

encuentre unido al mismo privilegio y, en consecuencia, al mismo interés hacia los "últimos" grandes poemas de Hölderlin, donde se buscará lo que efectivamente se inscribe en ellos, o sea, un pensamiento? ¿Cómo se puede desprender del mismo texto (como es ejemplarmente el caso de Szondi) y a partir de una evaluación similar, la estructura rigurosamente dialéctica del pensamiento hölderliniano? O también, ¿cómo se puede, tal como Heidegger se ha empeñado obstinadamente, descifrar la emergencia de una interpretación de la verdad que ya no sea reductible ni a la interpretación platónico-cartesiana de la verdad (como adecuación teórica y enunciativa), ni tampoco a su reelaboración especulativa y dialéctica?

¿Acaso no será justamente por haber descuidado el trabajo dramatúrgico de Hölderlin, considerándolo como relativamente secundario o simplemente transitorio, e incluso por haber descuidado su "diálogo con Sófocles" y con la tragedia griega, que se ha impedido toda posibilidad de entender en qué medida Hölderlin deshizo rigurosamente la matriz especulativa-trágica que *a la vez* contribuyó a elaborar (y todo su pasaje por la problemática de la tragedia va en esa dirección) y cómo, en esa larga y difícil labor de socavado o de desmoronamiento, nada en definitiva le pudo ofrecer el recurso de "otro" pensamiento ni le dio la ocasión de instalar alguna diferencia?

La cuestión que planteo apunta entonces a la posibilidad general de un desmarque de lo especulativo. En términos generales: de la lógica de la diferenciación, de la contradicción regulada, del intercambio o del pasaje en lo opuesto como producción de lo Mismo, del "relevo" y de la propiación, etc. Vemos que la pregunta no es lisa y llanamente: ¿Cómo Hölderlin pudo salirse o desmarcarse de este esquema especulativo y de la lógica dialéctica? Plantear dicha cuestión –y *a fortiori* pretender responderla– prolongaría indefectiblemente la misma coerción de la cual uno quisiera desentenderse (a saber, la coerción de la *oposición* en general). Además, es la razón por la cual se sabe que hay una clausura de lo especu-

lativo, infranqueable de derecho. Y es también este inagotable poder de reapropiación lo que siempre habrá amenazado desde el interior a la gestión heideggeriana y que no deja de hacer necesario, hoy, que se retome con nuevos visos la cuestión de la relación entre proceso dialéctico y estructura aletheica, e incluso entre proceso dialéctico y "acontecimiento-propiación" en el sentido del *Ereignis*.

En cambio, la cuestión que planteo es, si se quiere, una "pregunta-límite", porque en última instancia no tiene objeto propio y arruina de antemano todo intento de respuesta, al menos según la forma tradicional (negativa o positiva) de la respuesta: ¿Cómo el desmarque de lo especulativo es en Hölderlin, *además*, su marca (o su anotación)? Dicho de otro modo, ¿cómo lo especulativo se (des)constituye, o sea, cómo se deshace y se desconstruye en el movimiento mismo por el cual se edifica, se instala y hace sistema, y qué es lo que esto implica en cuanto a su posibilidad y estructura, en cuanto a la lógica de la verdad y de la propiedad en general?

*

La problemática aquí comprometida supone entonces que Hölderlin ocupa una posición bastante singular en cierta historia (que no es del todo simplemente empírica, pero que tampoco es ideal o pura, y que es la historia del acabamiento de la filosofía). De hecho es tan singular que muy probablemente marca el límite del poder *crítico* como tal. Lo que no quiere decir en absoluto que uno deba impedirse *leer* a Hölderlin (nada es más ajeno al desmarque que recién evocaba que la renuncia piadosa). Si por "acabamiento de la filosofía" entendemos el agotamiento de un programa, es decir, su realización o efectuación, el *pensamiento* de la bi-milenaria interrogación sobre lo Mismo desde donde se ha desplegado la filosofía en su conjunto; si el acabamiento de la filosofía es el pensamiento de la diferencia en el sentido de ese "Uno que

difiere en sí mismo" (*Hen diapheron heauto*) de Heráclito, del cual Hölderlin hizo desde *Hiperión* (donde lo cita) el motivo más constante y más explícito de su interrogación sobre la esencia de lo Bello y del Arte; si entonces, por razones que no puedo aquí desarrollar pero que tenemos derecho a suponer como generalmente conocidas, el acabamiento de la filosofía también es el franqueamiento de la abertura o la saturación de la herida (re)abierta *in extremis* por Kant en el pensamiento de lo Mismo; si este acabamiento es, en resumidas cuentas, el recubrimiento de la crisis kantiana (el "salto por sobre Kant", dice Heidegger) y de lo que dicha crisis acarreaba más allá de todo poder legislatorio –decisorio o crítico–, entonces la posición singular (su "caso", si se quiere) de Hölderlin en ese acabamiento que *también* cumple y por el cual su "contribución" está muy lejos de ser desdeñable, representó el imposible recubrimiento de la crisis, la herida aún abierta en el tejido de la filosofía, que no cicatriza y que siempre se vuelve a abrir bajo la mano que la cierra. Esto no es lo que Hölderlin habría querido: si acaso algo quería (y durante mucho tiempo quiso algo), era la resolución de la crisis, en cualquier sentido en que se entienda esta palabra; lo cual tampoco quiere decir que haya dominado ese gesto paradójico (que en gran parte pensó *como* lo trágico, al menos un cierto trágico, pero que a pesar de todo lo condujo más allá de lo que se puede controlar, por no decir soportar o aguantar). No, aquí ninguna categoría como tal es pertinente. No se puede hablar simplemente de lucidez ni de fracaso: se deshace la oposición entre el poder y el impoder. Y aun cuando se haya encontrado enteramente implicado, no se trata de un "efecto de sujeto"; incluso probablemente no es "analizable" en términos de inconsciente, pese a que no se podría negar la parte de compulsión repetitiva y de trabajo silencioso de la pulsión de muerte implicados en este empeño por (in)acabar. Quizá sólo "su" lógica, si acaso es específicamente una y si acaso se la puede aislar, daría la posibilidad de entrever algo. Pero el "caso" es justamente tal que, pese a

su obstinación por *calcularse*, no podría dar lugar a ninguna lógica que le sea propia y que pueda marcar un quiebre.

*

Entonces zanjo aquí esta cuestión, y sigo.

Evidentemente no podría dar en el tiempo del que dispongo una idea aproximada de la vía que habría que tomar para acercarse a la singularidad de dicho caso, singularidad que en esencia siempre permanece huidiza e inhallable. Para bien o para mal, estoy forzado a la ejemplificación.

Retomo entonces mi asunto inicial, y planteo sencillamente la siguiente pregunta: ¿Qué tiene que ver la tragedia con el nacimiento del pensamiento especulativo y de lo onto-lógico? ¿Hasta qué punto podemos autorizarnos a decir que lo que ha proporcionado el esquema matricial del pensamiento dialéctico es la tragedia, la reelaboración de la concepción filosófica o "poética" (aristotélica) de la tragedia?

El carácter acabado de dicha pregunta la hace desde luego discutible. Podría mostrarse perfectamente, y se tendría razón al hacerlo, que los elementos de la especulación no han comenzado a organizarse principalmente en la teoría de la tragedia. ¿Sería necesario, cuando menos, recordar que el paso que conduce a lo especulativo ha sido traspasado en la cuestión del arte en general (cuestión legada por la tercera *Crítica* de Kant) y, más específicamente, en la cuestión de la *Dichtung* y de la relación entre literatura y filosofía? Hegel fue el primero en reconocerlo y lo subrayó en un célebre homenaje a Schiller al comienzo de su *Estética*. El rebasamiento de la estética (del gusto) como teoría de lo Bello y del Arte, el ensayo de constitución de un gran lirismo filosófico, la reforma de la poética de los "modos" (para hablar como Genette) y, por ende, la sistematización de la poética de los géneros; en términos generales, la problemática de la obra (absoluta) o

del Organon –la problemática del auto-engendramiento de la Obra en cuanto Sujeto–, aquello que en consecuencia podría denominarse "la operación literaria" (a saber, la invención de la literatura como su propia teoría o su auto-concepción), la voluntad de decisión en el viejo debate (abierto todavía) de la relación entre Antiguos y Modernos. Todo eso que se jugó en el último decenio del siglo XVIII entre Weimar y Berlín, entre los ensayos estéticos de Schiller y el *Athenaeum*, entre los cursos de Schelling y las declaraciones de Goethe, todo eso que sin duda alguna funda lo especulativo, subordinando probablemente cualquier otro pasaje mejor etiquetado (como aquel de la física o de la *Naturphilosophie*). Dicho esto, tampoco habría demasiada dificultad, en este conjunto problemático y complejo, para reconocer el hilo conductor de una preocupación mayor y constante, de una cuestión única, y que no es otra que la cuestión de la *mimesis*, en cualquier nivel que se la tome (trátese de la "imitación" en el sentido de *la imitación de los Antiguos*, o de la *mimesis* como modo de la *poiesis*, es decir, de la mimesis aristotélica; o incluso, lo que tampoco deja de entrar en juego, de la mimesis en el sentido del "mimetismo" o de *la imitatio*). Es por eso que el Idealismo especulativo se abre conjunta e indisociablemente como una teoría del Sujeto, del Arte y de la Historia. Pero también por eso, incluso si el asunto no siempre está totalmente claro, la tragedia y la teoría de la tragedia imantan fundamentalmente (desde Friedrich Schlegel o Schiller hasta Hölderlin, o desde Schelling hasta Hegel) ese trayecto que finalmente se confunde en lo esencial con una tentativa de "rebasamiento" (como decíamos) de la *mimetología*. Y aquí hago menos alusión a la reinterpretación histórico-cultural de los orígenes de la tragedia (es decir, al ingreso de lo dionisiaco y de todos sus sucedáneos en la escena filosófica) que a la relectura de los Trágicos mismos, en calidad de modelo y de documento filosófico, comenzando por Sófocles, naturalmente.

Por esta razón, siguiendo el ejemplo propuesto por Szondi en su *Ensayo sobre lo trágico,* me referiré en primer lugar a un texto de Schelling que data de 1795-1796, y que aparece en la última de las *Cartas sobre el dogmatismo y el criticismo.* Apoyándose en este texto –y pareciendo olvidar el caso difícilmente olvidable de Freud–, Szondi desarrolla la tesis siguiente: si "desde Aristóteles hay una poética de la tragedia" (entiéndase por ello, una poética del efecto trágico fundada sobre la doctrina de la catarsis), "es sólo desde Schelling que hay una filosofía de lo trágico". Mi ambición será sencillamente mostrar aquí que la llamada filosofía de lo trágico todavía es en realidad, aunque de manera subyacente, una teoría del efecto trágico (que presupone entonces la *Poética* de Aristóteles) y que sólo el silencio que ella mantiene obstinadamente con respecto a esta filiación le permite erigirse, más allá de la mimetología y de la catártica aristotélica, como la verdad finalmente revelada del "fenómeno trágico".

Este es el texto de Schelling:

> Con frecuencia se ha interrogado cómo la razón griega pudo soportar las contradicciones de su tragedia. ¡Un mortal destinado por la fatalidad a ser un criminal, lucha *contra* la fatalidad y, sin embargo, es castigado terriblemente por un crimen que es obra del destino! La *razón* que haría soportable esta contradicción era más profunda que donde se la buscaba: ella residía en el conflicto entre la libertad humana y la potencia del mundo objetivo, conflicto donde necesariamente el mortal debía sucumbir, ya que esta potencia era una supra-potencia (un fatum). Y sin embargo, dado que no sucumbía *sin lucha,* el mortal debía ser *castigado* por su fracaso. Pese a que el criminal sucumbía sólo ante la supra-potencia del destino, el hecho que fuese *castigado implicaba el reconocimiento de la libertad humana; era un*

> *honor* rendido a la libertad. La tragedia griega honraba la libertad dejando *luchar* a su héroe contra la suprapotencia del destino; para no franquear las barreras del arte, ella debía procurar que *sucumbiese*, pero, para compensar esta humillación de la libertad humana arrancada por el arte, también se requería –e igualmente para el crimen cometido por el *destino*– que *sufriese el castigo*. (...) Fue una *gran* idea admitir que el hombre consienta en aceptar un castigo incluso por un crimen *inevitable*, a fin de manifestar de ese modo su libertad por la pérdida misma de su libertad y de hundirse por una declaración de los derechos de la libre voluntad*.

Desde luego aquí han reconocido a Edipo. Desde Aristóteles, al menos explícitamente, Edipo no dejó de ser convocado con regularidad por la filosofía como su héroe más representativo, la encarnación matinal de la conciencia-de-sí y del deseo de saber. Lo que además vale de igual modo para Freud, como nadie lo ignora.

El análisis que Szondi lleva a cabo de este texto es indiscutible. Muestra que la presentación del conflicto o de la contradicción trágica interviene al final de las *Cartas* de Schelling para ofrecer la posibilidad (y el modelo) de una (re)solución, en el sentido dialéctico del término, de la contradicción filosófica por excelencia, que Schelling denomina oposición entre dogmatismo y criticismo, y que es en términos generales la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el "Yo absoluto" aún no condicionado por ningún objeto y el "Objeto absoluto" o "No-Yo"; es decir, para mantenernos en línea con la terminología kantiana o fichteana: la oposición entre la libertad y la necesidad natural. La posibilidad que efectivamente ofrece la fábula o el escenario trágico es la conservación

* Hay traducción al español: *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, edición bilingüe con introducción y notas de E. Maraguat, Madrid, Abada, 2009. [*N. del T.*]

de la contradicción entre lo subjetivo y lo objetivo, pero en beneficio y en el sentido de la libertad, puesto que el héroe trágico que es (como también dirá Hegel) "a la vez culpable e inocente" –que lucha contra lo invencible, contra el destino que es el responsable mismo de su falta– *provoca* una derrota ineluctable y necesaria, y escoge *voluntariamente* expiar un crimen del cual se sabe inocente y por el cual de todos modos habría debido pagar. La solución del conflicto es la inocencia culpable y la provocación "gratuita" del castigo: el sujeto *manifiesta* su libertad "por la pérdida misma de su libertad". Aquí lo negativo se convierte en positivo; la lucha (aunque sea vana y condenada al fracaso) es en sí misma productiva. Si se recompone el trazado del esquema así planteado vemos que la "conciliación", como dice Schelling, opera en la lógica misma de "la identidad entre la identidad y la diferencia". El escenario edípico contiene entonces implícitamente la solución especulativa. Y aquí ya todo está listo para esa paradójica absolutización o infinitización del Sujeto en la cual la filosofía vendrá efectivamente a cumplirse.

Podría mostrarse que dicho esquema constriñe, incluso en Hegel mismo, toda la interpretación "idealista" (¿pero acaso hay otra?) de lo trágico. Novalis obedece a dicha lógica declarando que "el acto filosófico por excelencia [es decir, el acto especulativo] es el suicidio", y sin duda alguna es dicho esquema el que conduce en primer lugar a Hölderlin, deseoso de escribir una "verdadera tragedia moderna", a la elección de la figura de Empédocles –lo que evidentemente no quiere decir que la haya determinado, sin más, de este modo– y a llevar a cabo la traducción de Sófocles, proponiendo tardíamente a *Edipo Rey* como el modelo de la tragedia moderna. Pero lo que aquí me interesa es que mediante su reajuste especulativo (o si se prefiere, su transposición en el discurso metafísico, su traducción ontológica), este esquema no es diferente, en el fondo, de aquel que plantea Aristóteles, cuando en el capítulo trece de la *Poética* (1452b, s.) examina la cuestión de lo que es

necesario perseguir o evitar en la construcción de la fábula para permitir a la tragedia producir "el efecto que le es propio", el efecto de la catarsis del temor y de la piedad. Sabemos también que para Aristóteles *Edipo Rey* es el modelo mismo de la "más bella composición", es decir, de esa composición llamada "compleja" (por oposición a la fábula simple) que implica la peripecia –el vuelco o la *metabolé* de la acción en su contrario– y el reconocimiento (la inversión de la ignorancia en conocimiento, de la *agnoia* en *gnosis*). Ahora bien, si *Edipo Rey* ostenta semejante privilegio es porque entre todos los casos propicios para cumplir esta doble exigencia (son todos los casos de "vuelco de fortuna") es el único capaz de suscitar las dos pasiones que la tragedia tiene por función "purificar". "Es el caso –dice Aristóteles– del hombre que sin ser eminentemente virtuoso y justo cae en desgracia, no en razón de su maldad y de su perversión, sino después de uno u otro error (o debilidad, incluso mala suerte o "fracaso": *hamartia*) en su obrar..." Al parecer estamos muy lejos de lo que propiamente articula la demostración de Schelling y que, por lo demás, le confiere sin duda toda su originalidad temática: la insurrección del sujeto trágico y la asunción del rigor del destino en su injusticia misma sobre el fondo de la culpabilidad inocente (sobre el fondo de aquella paradoja o de aquella suerte de oxímoron estructural puesto de relieve por Aristóteles). Pero recuerden la pregunta con la cual se abría el texto de Schelling –¿Cómo la razón griega pudo *soportar* las contradicciones de su tragedia?– y sólo por un instante remplacen "razón" por "pasión", pensando por ejemplo en el temor o el miedo del cual habla Aristóteles. Cómo no ver entonces que se trata fundamentalmente, aquí y allí, de la *misma* cuestión y que teniendo en cuenta la traducción ontológica a la que acabo de hacer alusión, se puede entender lo siguiente bajo la formulación de Schelling: ¿Cómo la razón griega (en el fondo: cómo la filosofía) pudo "purificarse" de la amenaza que representaba para ella la contradicción ilustrada por el conflicto trágico? Dicho

de otro modo, si la referencia a la *hamartia* no equivale en absoluto a la provocación de una derrota ineluctable (en efecto, se trata en ambas doctrinas de toda la problemática del *Sujeto* como tal), ¿se puede evitar ver que la cuestión de la *tolerancia* o en general de la capacidad de tolerancia de lo insoportable (la muerte, el sufrimiento, la injusticia, la contradicción) gobierna en ambos casos toda la interpretación?

La tragedia misma –el espectáculo trágico– es lo que en ambos casos se encuentra implicado como consecuencia. La tragedia, es decir, el dispositivo de (re)presentación o de *Darstellung*, la estructura de *mimesis* en la cual piensa Schelling cuando evoca sin ninguna otra precisión aquellas "barreras del arte" que la tragedia griega no debía atravesar. En efecto, únicamente la *mimesis* –de la cual sabemos que es para Aristóteles la más primitiva determinación del animal humano y la posibilidad misma del saber y del Logos, de la razón (*Poética*, 4, 1148b)– tiene el poder de "convertir lo negativo en ser" y de procurar ese placer paradójico, esencialmente "teórico" y "matemático" (placer, por otra parte, especialmente reservado a los filósofos), al que el hombre puede acceder en la *representación*, por poco exacta que ella sea, de lo insoportable, de lo penoso y de lo horrible, "como por ejemplo el aspecto de los animales más viles o aquel de los cadáveres". Únicamente la *mimesis* puede permitir el "placer trágico". Dicho de otro modo: vueltos espectáculo, la muerte y lo insostenible (es decir, en 1795, lo contradictorio) "pueden mirarse a la cara". El Espíritu, desde luego, lejos de espantarse, tiene por el contrario todo el tiempo para "residir" cerca de ellos e incluso para obtener, llegado el caso, cierto placer y en todo caso para purgarse, curarse, purificarse y preservarse de su miedo (quizá de la locura que lo amenaza, y probablemente también de la piedad que experimenta, si como se deduce del pasaje de Aristóteles, sólo hay piedad bajo la forma de la lástima de sí). Y si la naturaleza de la operación filosófica en general (y especulativa en particular) es de hecho fundamentalmente *económica*, el principio mismo

de esta economía es la relación espectacular y el semblante mimético, ofrecidos a la filosofía por la estructura misma de la teatralidad. Y además ofrecidos a la filosofía de Schelling, que como vemos sólo inaugura el pensamiento de lo trágico al hacerse eco de la poética de la tragedia; incluso, más lejanamente, al hacerse eco del antiguo fondo de lo ritual y de lo sacrificial, cuya justificación y transposición filosófica es *también* la catártica de Aristóteles. O también, ya que una cosa no excluye la otra, su *verificación* lógica.

*

Ahora debería pasar a la contra-prueba anunciada al principio, pese a que esta palabra me parece decididamente cada vez más inoportuna. Nada sería aparentemente más fácil, puesto que como es sabido existe también (por suerte, pero sin azar) una lectura hölderliniana de *Edipo Rey* y que, por consiguiente, debería ser fácil confrontar los dos textos.

Ahora bien, como es lógico, no es fácil en absoluto.

En principio, la dificultad se debe a lo que las *Anotaciones* sobre la traducción de Sófocles suponen detrás de sí: no sólo como se ha subrayado varias veces, una introducción general anunciada por Hölderlin a su editor pero jamás enviada (que probablemente nunca fue escrita y de la cual, en todo caso, no queda la menor huella), sino también todo el trabajo anterior de Hölderlin sobre la tragedia. Dicho trabajo se mantuvo en estado de fragmentos o de bosquejos más o menos acabados y desarrollados, lacónico, erizado y con una oscuridad a veces estrictamente impenetrable. Pero, por otra parte, la dificultad también se debe a que el análisis de *Edipo*, además de justificar una traducción de preferencia accesible (para el público francés) de una u otra forma, en realidad sólo se sostiene por la relación muy estrecha que mantiene con *Antígona*. Lo que también es cierto, hasta cierto punto, en el caso inverso.

Pero sólo hasta cierto punto.

Pues *Antígona* es en realidad el texto fundamental para la interpretación hölderliniana de la tragedia. En efecto, ella representa la más difícil y enigmática de las tragedias, de todas las tragedias, y que por esta razón constituye el centro, que permanece "excéntrico" (para hablar como Hölderlin); una especie de pivote imposible de centrar, alrededor del cual gravita su tentativa repetida de teorización, a duras penas, constantemente estorbada o impedida en su mismo movimiento. La razón es que *Antígona* es la más griega de las tragedias (transformada además a causa de la traducción, particularmente violenta en este caso, con el fin de "acercarla más a nuestro mundo de representación", a nosotros modernos, y de hacerla corresponder con esa edad "hespérica" que delimita nuestra localización histórica). Incluso es preciso decir que la razón de esto es que *Antígona* encarna la esencia misma de la tragedia, si es cierto que la tragedia será por siempre un género específicamente griego y, por esta razón, "irreconstituible", si no por completo intransferible. Además, es por eso que sólo puede haber en rigor tragedia moderna en y como traducción de la tragedia antigua. Y es también por eso –regla general, pese a que ella se ilustra con un único ejemplo– que la traducción debe ser tanto más violenta y transformadora cuanto concierne a un texto más propiamente griego.

En todo caso esto es lo que explica la diferencia de tratamiento a la cual Hölderlin somete las dos tragedias de Sófocles que reserva. Todavía debe advertirse, pues ello cuenta, el hecho de que las reserve en un dispositivo "editorial" (que al parecer quiso) donde muy curiosamente la traducción de *Edipo Rey* precede en un primer volumen a la de *Antígona*; por consiguiente, la tragedia más moderna precede la presentación de la más antigua. ¿Acaso residiría ahí el índice de que una tragedia propiamente griega, a condición de ser transformada (si no deformada), es en realidad más moderna que una tragedia griega "de tendencia" moderna, como lo es *Edipo*; moderna en

la medida en que su "carácter artístico", dice Hölderlin, con todo rigor y sobriedad "junoniana", se opone al fondo natural de los griegos (a su *pathos* sagrado, a su impulso apolíneo hacia el "fuego del cielo") y de este modo corresponde mejor a la naturaleza propia de los Hespéricos, quienes son, a la inversa de los griegos, "hijos de la tierra" (es una expresión de Kant recordada por Beaufret) y, como tales, están sometidos al "límite" y están encerrados en una finitud esencial?

Es cierto que esta cuestión compromete toda la problemática de la imitación en la historia, y que por esta razón no *es*, sino que *permanece* irreductible a la lógica dialéctica a la que parece someterse. No puedo dar cuenta de esto aquí. Pero no puedo dejar de pensar que quizá ahí reside la indicación de que en el fondo, para Hölderlin, no hay tragedia moderna que no sea en la forma de una *desconstrucción* –práctica– de la tragedia antigua. Del mismo modo en que no hay teoría posible de lo trágico y de la tragedia que no sea según la forma de la desconstrucción de la poética clásica y de su reinterpretación especulativa. Nunca va una sin la otra.

Me gustaría también, en tanto que ahí nos encontramos –porque el asunto todavía me parece importante para nosotros "modernos", que quizá debemos mantener con Hölderlin (lo cual no quiere necesariamente decir: con toda su época) una relación análoga a la que mantenía con los griegos (lo cual no quiere decir: todos los griegos)–, me gustaría, pues, preguntarme de paso si lo moderno no debió ser para Hölderlin como el *des-tiempo* [*après-coup*] del arte griego, en sentido estricto. Es decir, la repetición de lo que ahí sucedió sin nunca haber tenido lugar, y el eco de esa palabra impronunciada que no obstante resonó en su poesía.

En todo caso es esto precisamente lo que podría explicar la empresa de *traducción* y la perversión del esquema de la imitación (clasicista o dialectizante) que ella supone. Y sin duda también podría explicar el carácter secreto y paradójicamente más moderno de *Antígona* que es, como dice Hölder-

lin, más "lírico", y donde Sófocles se muestra en realidad más próximo a Píndaro, desde siempre considerado por Hölderlin como la "cumbre" del arte griego, lo cual no impediría en absoluto que también necesitara *traducirlo*, y comentarlo, analizarlo, es decir, de hecho *reescribirlo*. Ya que para Hölderlin se trataría finalmente de hacer decir al arte griego lo que no dijo, y no al modo de una suerte de hermenéutica que se dirige a lo implícito de su discurso, sino según otro modo –para el cual tengo la impresión de que nos falta una categoría– con el cual se trataría simplemente de hacer decir lo que fue dicho (pero) *como lo que no fue dicho*: lo mismo en diferencia. "Hen diapheron heauto".

Piensen por ejemplo en el esquema histórico en quiasmo al que recién hice alusión. Suponía inicialmente que cierta forma de la tragedia griega (que es la forma regular o canónica de la tragedia griega, su forma verdaderamente trágica, tal como dice Hölderlin: en este caso la de *Edipo Rey*) era capaz de definir el fondo de nuestra propia naturaleza. Eso que en los griegos está efectivamente conquistado contra y por sobre su naturaleza –a saber: su arte– delimita exactamente lo que los Modernos tienen como propio: lo trágico de la lenta confusión, "el vagabundeo en lo impensable" y el famoso "lo trágico entre nosotros es que abandonamos tranquilamente el mundo de los vivos empaquetados en una simple caja". Dicho de otro modo: todo lo contrario de la *sublimación* trágica, del "entusiasmo excéntrico" que define el impulso "pánico" inicial de los griegos hacia el Uno-Todo, su transgresión brutal y catastrófica, que la cultura moderna reencuentra en su arte (lo sentimental en el sentido de Schiller, o más bien como dice Hölderlin, lo elegíaco) y en su pensamiento (lo especulativo mismo). Como Beaufret lo subrayó, dicho esquema retoma rigurosamente la mimetología aristotélica, tal como se expone en el libro B de la *Física* (II, 8, 199a), según la cual –aquí también se encuentra la misma estructura de diferenciación– si en efecto el arte imita a la naturaleza, tiene también el poder

de "llevar a cabo o a término" (*epitelein*) lo que la naturaleza es incapaz de "efectuar" o de "obrar" por sí misma. Pero supongamos ahora que *Antígona*, traducida, reescrita en las condiciones que hemos visto –la *Antígona de Sófocles, ella misma*– sea a la vez la más griega *y* la más moderna de las tragedias, y que, para notar esta diferencia en sí misma imperceptible que implica la repetición, se haya transformado aquí o allá lo que dice para decir mejor lo que *en verdad* dice; en cuyo caso el esquema histórico y la mimetología que supone comienzan suave y vertiginosamente a vacilar, a retorcerse y a profundizarse de manera abisal. Y si ahora piensan que la estructura de suplencia que a fin de cuentas define la relación mimética en general, la relación del arte con la naturaleza, es fundamentalmente para Hölderlin una estructura de asistencia y de protección, necesaria para evitar que el hombre "se inflame en el contacto con el elemento", entonces no solamente comprenderán cuál era para él el problema del arte griego (en definitiva se trataría de la "locura" por exceso de imitación de lo divino y de especulación), sino que también comprenderán porqué, en la época moderna, aun cuando en principio invierta la relación griega del arte con la naturaleza, es preciso repetir completamente lo que hay de más griego en los griegos. Recomenzar a los griegos. O sea, no seguir siendo griego en absoluto.

Estas indicaciones, elípticas teniendo en cuenta la paciencia que sería necesario desplegar aquí, no las doy simplemente para señalar "en vano" el lugar de *Antígona*. Ni tampoco para inducir precipitadamente a la idea (que sería falsa) de que la "teoría" hölderliniana –que, a diferencia de aquella de Schelling, toma en cuenta explícitamente la problemática del efecto trágico– se desprendería, por no sé qué lucidez, del modelo sacrificial y ritual de la tragedia. Acabamos de ver que Hölderlin no reservó la función de catarsis únicamente al arte antiguo; se sabe que la preocupación ritual fue cons-

tante en él –si, tal como lo ha apuntado Girard, es realmente indiscutible que la interrogación obstinada y sofocante, "a las puertas de la locura", sobre la tragedia y la *mimesis* es indisociablemente *biográfica* y que se trata más bien del proceso de rivalidad mimética en el cual Hölderlin se reconoce comprometido desde casi siempre (en particular con respecto a Schiller)– en tanto última tentativa de decisión, o más exactamente, de *arreglo* (que no es lo mismo que con un poco de rapidez se bautiza como su "locura" y que bien podría esclarecer el *retiro* de Hölderlin); de una última tentativa de arreglo, pues, de la doble coerción (*double bind*) que estructura la identificación mimética ("Sé como yo" / "No seas como yo") y que desencadena el mecanismo de la oscilación "ciclotímica". Si prefieren, me parece que al menos se puede reconocer a Hölderlin el mérito de nunca haber negado que tenemos necesidad del arte, y que no lo hizo, como decía Nietzsche, "para no hundirse por la verdad"; más bien, después de todo, lo hizo para tener acceso a ella, evidentemente a condición, si es posible, de no entender aquí la verdad en el sentido especulativo. Pues es demasiado claro que lo especulativo –que era además, en su misma lógica, la esperanza de una resolución posible de la contradicción insuperable llevada a cabo por la "máquina" de la doble coerción (y por esta razón, la espera de una terapia, incluso de una curación posible)– permanecía pese a todo, para Hölderlin, como la paradójica y peligrosa "segunda naturaleza" de los Modernos, tan paradójica y peligrosa como había sido para los griegos su virtuosismo artístico, por culpa del cual, habiendo "inhabilitado" lo "natal" (o lo "nativo") vieron hundirse "el imperio del arte" que quisieron instituir.

En verdad, si de esta manera me he demorado un poco con *Antígona* no es simplemente porque pensaba en la consternación de Schelling ante la traducción de Sófocles que, como escribía a Hegel, "revelaba el deterioro mental de Hölderlin". Me he demorado porque en realidad pensaba

en Hegel mismo, en el frío silencio de Hegel, quien sin embargo (en este caso: precisamente) iba a escribir justo al año siguiente de la publicación de las *Anotaciones*, esas páginas de la *Fenomenología del Espíritu* consagradas a *Antígona*, que programan la interpretación moderna de la tragedia hasta Nietzsche y Freud (e incluso hasta Heidegger), pero que es difícil no leer también como la rectificación, circunstanciada y prolija, del análisis hölderliniano. Aun cuando, como ha mostrado Derrida en *Glas* (columna de la izquierda, alrededor de la página 188), en esas páginas se juega, en su límite, la posibilidad misma de lo especulativo y de lo onto-lógico. Aun cuando es cierto que en la llamada onto-lógica, la tragedia (como testimonio y como género) siempre representó el lugar donde lo sistemático fracasa al erizarse sobre sí mismo, donde lo sistemático no consigue recubrir totalmente lo histórico, la circularidad (como observa Szondi) se altera en un movimiento de espiral y la clausura apenas contiene la presión bajo la cual quizá ya ha cedido sin que nos percatemos de ello: sólo queda que (quiero decir: razón de más para pensar que) lo especulativo *también* esté recogido y (re) organizado en este gesto de expulsión. Heidegger, como sabemos, estuvo particularmente atento a esto. Pero quizá es también la razón por la cual no pudo evitar "sacralizar" a Hölderlin.

*

Una vez más: no digo esto para separar a Hölderlin de lo especulativo y para hacer de él, si quieren, el "héroe positivo" de esta aventura. La teoría en Hölderlin es especulativa de parte a parte.

Comenzando por la que presupone el análisis desplegado en las *Anotaciones*.

El modelo es en efecto el mismo, estructuralmente (incluso hasta cierto punto, temáticamente), que el que hemos encon-

trado en Schelling. Por lo demás, y en términos rigurosamente análogos a Schelling, también Hölderlin pensaba y habría podido escribir que la tragedia es "la más alta manifestación del en sí y de la esencia del arte en general, la manifestación del Todo y del conflicto como unidad cumplida" (*Filosofía del arte*). En todo caso, Hölderlin decía que la tragedia era "la más rigurosa de las formas poéticas" (carta a Neuffer del 3 de Julio de 1799) y que lo que propiamente la constituye es que expresa "un divino más infinito" mediante "diferencias más acusadas" (*Fundamento del Empédocles*). En el fondo compartía la idea común a todo el Idealismo de que la tragedia es el *organon* absoluto, o para retomar la expresión que utilizaba Nietzsche a propósito de *Tristan* (en el que reconocía aproximadamente lo mismo), "*el opus metaphysicum* por excelencia" (*Consideraciones intempestivas*, IV). Es por esta razón que, hablando con rigor, la teoría de la tragedia de Hölderlin era a la vez una onto-fenomenología y una onto-organología. Como prueba de esto, un corto fragmento de 1799 en el cual –siempre que uno no se detenga demasiado en la paradoja dinámica que presenta (ni tampoco en su extraña sintaxis)– se trata con el nombre de *signo* trágico, de la *figura* (la *Gestalt* en un sentido fuerte; Hölderlin hablaba también de símbolo) del héroe que sucumbe como lugar de la revelación y de la epifanía de lo que es:

> La significación de las tragedias se concibe más fácilmente a partir de la paradoja. Pues todo lo que es original, por el hecho de que toda potencia está justa e igualmente distribuida, no aparece en su fuerza original, sino propiamente en su debilidad, de modo que la luz de la vida y la manifestación pertenecen propiamente a la debilidad de cada cosa en su conjunto. Ahora bien, en lo trágico, el signo es en sí mismo insignificante, sin efecto, pero lo original está francamente al descubierto. Es que propiamente lo original no puede más que aparecer en su debilidad; pero si el signo en sí mismo está puesto como insignifi-

> cante = 0, también puede presentarse lo original, el fondo oculto de toda naturaleza. Si la naturaleza se presenta propiamente en su don más débil, entonces el signo es = 0 cuando ella se presenta en su don más fuerte*.

Habría mucho que decir sobre este texto, lo que complicaría singularmente su lectura. Aquí me refiero a lo que da a entender en una lectura inmediata, para simplemente tocar de pasada el tipo de lógica que primero y manifiestamente se encuentra empleada. Pues gracias a él, y a otro fragmento contemporáneo a éste (1798-1800), se explica porqué Hölderlin pudo definir la tragedia como la "metáfora de una intuición intelectual", es decir, como la transferencia y el pasaje de "el ser" o de "la unión" (el "vínculo absoluto") del sujeto y del objeto en lo impropio, en vistas de su propiación, puesto que (un texto un poco anterior –*Juicio y Ser*– lo atestigua) ese era el concepto de intuición intelectual que retomaba de Fichte.

Sin embargo, a su vez, dicha definición (que supone que el significado de una obra –aquí, de lo absoluto– encuentre su expresión por "catástrofe" y por inversión en "la apariencia" o en el "carácter artístico" opuesto) engendra, por entrecruzamiento con una distinción de las "tonalidades" heredada de Schiller (lo ingenuo, lo ideal y lo heroico), una concepción de la tragedia que se podría llamar "estructural", o si se prefiere, una "combinatoria" general de aquello que Hölderlin piensa como lo "calculable" en la producción de los diferentes géneros poéticos. Ahora bien, la lógica de esta suerte de axiomática es ella misma dialéctica. Ella da lugar, por ejemplo, a esos listados o a esos "grafos" con los cuales Hölderlin intenta esquematizar, para cada género, la regla de lo que denomina "la alternancia de los tonos" y donde la oposición –en una serie compleja– entre el "tono fundamental" y el "carácter

* De los textos teóricos de Hölderlin citados a continuación, existe traducción al español: Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, traducción, presentación y notas de F. Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 1976. [*N. del T.*]

artístico" (entre la "significación" y el "estilo") debe encontrar su "resolución" en el "espíritu" del género, o si llega el caso, en el "espíritu" de la obra. De este modo, la tragedia representa, al menos en su estructura canónica (justamente eso mismo que *Antígona* no respeta), la resolución "ingenua" –entiéndase: épica– de la antinomia inicial entre su tono fundamental "ideal" (que es el tono de la aspiración subjetiva al infinito, el tono especulativo por excelencia) y su carácter artístico "heroico" (que es el tono de la discordia, del *agon* y de la contradicción). Szondi lo analizó perfectamente y sobre este punto no hay nada que agregar; salvo quizá notar, como eco de ciertas sugerencias de Adorno en su *Mahler*, que toda esta dialéctica de los tonos (y de cierta manera, la dialéctica en general) sin duda no es tan ajena al modo de composición de la gran sinfonía post-mozartiana. Por lo cual también se comprendería la justa razón por la cual el mismo Adorno pudo comparar en otra parte la "parataxia" característica del estilo tardío de Hölderlin con la escritura de los últimos Cuartetos de Beethoven.

*

Ahora bien, si esto es así, y si la lógica especulativa constriñe a la teoría hölderliniana hasta someterla a esa suerte de formalismo "organicista" (en principio tan cercano de aquel que se encuentra en todas las tentativas, románticas o idealistas, de "deducción" de los géneros, de las obras y de las artes), ¿cómo es que el análisis del *Edipo Rey*, tal como lo presentan las *Anotaciones*, diverge en este punto, en lo esencial, de lo que por ejemplo proponía Schelling? ¿Acaso Hölderlin estaría libre de la más poderosa de las coerciones teóricas? ¿Y por qué milagro?

De ninguna manera.

¿Aún hay que repetirlo? En Hölderlin la teoría *es* especulativa hasta el fin, y designa *más* que los textos catalogados con

este nombre. Al menos –y remítanse todavía a la página 188 de *Glas*– siempre podremos interpretarla así, leerla y escribirla así. Dado que probablemente es así como primero ha sido leída y escrita, y sobre todo cuando ha querido librarse de esta coerción. Lo que no quiere decir que haya sido *releída* y *reescrita* así, sobre todo cuando no ha querido librarse de esta coerción, en la que ella veía también su recurso, su protección y, quizá, su "remedio".

En todo caso me parece que en su misma dificultad para teorizar (con esto entiendo: para dominar la exposición teórica y llevarla a término), en esta dificultad que se va acentuando y que no escatima tampoco su producción poética o su lirismo –dificultad que por el contrario no deja de *desorganizar* a ambas–, en el agravio de esta suerte de parálisis que afecta su *discurso* (y que particularmente lo encierra en una sujeción lógica y sintáctica cada vez más rígida), Hölderlin viene a tocar algo que disloca lo especulativo *desde el interior*, mediante un movimiento de "regresión" (esto no tiene nada de peyorativo; volveré sobre ello). Que lo inmoviliza y lo prohíbe, o más bien lo distiende, lo pone en suspenso. Que constantemente le impide cumplirse y no deja, como suplente, de separarlo de sí mismo, de profundizarlo en espiral, de desfondarlo. O bien, que lo interrumpe de lugar en lugar, y si se puede decir así, lo pone "en espasmo". ¿Cómo describir dicho movimiento?

Pese a todo quizá hay un modo de hacerlo, en lo que necesariamente comporta de teórico y discursivo. Evidentemente es un mal menor ya que, como voy a mostrar, no se puede evitar separar así lo discursivo o lo teórico, del resto o de su resto. Desde entonces es en realidad forzoso hablar de "regresión". Al menos en calidad de índice. Debido a esto es mejor esquematizar el asunto sin conferirle demasiados matices: ahí donde el modelo de la tragedia especulativa se construye sobre la "denegación" de la mimetología y de la catártica aristotélica, Hölderlin no solamente insiste, ensañándose por reencontrar a Aristóteles o, en todo caso, por encontrar una teoría

general de la mimesis, sino que ese movimiento de regreso, ese "paso atrás" lo conduce al mismo tiempo antes de Aristóteles y de la interpretación (ya) filosófica de la tragedia, a la vez hacia Sófocles (y a partir de ahí, hacia la función religiosa y sacrificial de la tragedia) y lo lleva hacia lo que *atormenta* a Platón bajo el nombre de *mimesis*, y contra lo que éste se bate con toda su determinación filosófica hasta encontrar el medio para detener y fijar su concepto.

En cierta manera es muy simple. A pesar de todo, me apresuro en agregar que el movimiento de "regresión" en Hölderlin no se detiene en ese punto.

Y primero porque esto no se hace por sí solo ni de un sólo impulso. Por ejemplo, habría que mostrar con precisión cómo es que los esbozos sucesivos de *Empédocles* y la reflexión teórica que los acompaña descomponen lenta y laboriosamente esta "regresión". Ello tomaría tiempo y no sería tan fácil. Sin embargo, en su principio y en su línea directriz, el trayecto aparece con cierta evidencia. Pues, de hecho, Hölderlin toma su punto de partida en un escenario abiertamente especulativo: aquel del llamado plan "de Frankfurt" que subtiende en su mayor parte la primera versión. Empédocles es ahí la figura misma del deseo especulativo y de la nostalgia del Uno-Todo, que sufre por la limitación temporal y que quiere librarse de la finitud. En este caso el drama se organiza –simplifico– alrededor del debate interior del héroe (debate completamente "elegíaco" y todavía cercano al estilo del *Hiperión*). Prácticamente su único tema es la justificación del suicidio especulativo. Por ello, inicialmente, la "tragedia moderna" en el fondo no es otra cosa que una tragedia de la tragedia, o incluso de manera casi romántica, una tragedia de la teoría de la tragedia: una obra que en efecto se pretende absoluta por el poder que se da para reflexionarse ella misma y para elevarse al rango de Sujeto.

Pese a esto, se ha preguntado frecuentemente porqué Hölderlin abandonó esta primera versión y cuál fue la razón (fi-

losófica o dramatúrgica) que lo llevó a modificar, al menos en dos ocasiones, este escenario primitivo hasta llegar al completo abandono del proyecto (su "fracaso", supongamos) y al pasaje a la traducción de Sófocles. Beda Allemann sugiere que Hölderlin buscó "motivar" dramáticamente la resolución metafísica de Empédocles, al volverse consciente de una suerte de "carencia de intriga", en general propia de las llamadas "piezas de tesis" (como si hubiese otras). Ello no es imposible. Sea lo que sea, lo importante es sin embargo que cuando Hölderlin reorganiza el escenario en la segunda versión, y de hecho lo complica, lo que esencialmente introduce es la idea de que la tentación especulativa de Empédocles es una *falta*. Por supuesto que con esto la intriga accede al registro propiamente trágico, y en general se ha tenido razón al subrayarlo. Pero lo que menos se ha notado es que aquí la introducción de la falta equivale realmente al montaje de un escenario de tipo "edípico", es decir, de un escenario sacrificial: la falta de Empédocles es en realidad ser declarado públicamente divino en presencia de todo el pueblo de Agrigento. La transgresión filosófica, dicho de otro modo, se vuelve transgresión social, o lo que (aquí) viene a ser lo mismo, transgresión religiosa. Con esto Empédocles atrae para sí de un modo natural el odio de los agrigentinos, quienes le imputan a su desmesura su profunda responsabilidad por la plaga que azota a la ciudad y que, para extirpar la mancha, reproducen sobre Empédocles (de manera completamente explícita y circunstanciada) el tan conocido gesto de la expulsión del "pharmakos", redoblado, casi de inmediato como es (dialécticamente) normal, por su rehabilitación sacralizante (de ahí la redención final de Empédocles, al estilo del final de *Edipo en Colono*).

Es claro entonces que la transformación que Hölderlin hace sufrir a su *Empédocles* se oriente a un "retorno a Sófocles". Lo notable, sin embargo, es que dicho retorno no haya satisfecho a Hölderlin en mayor medida que la construcción post-kantiana desde la cual tomó su punto de partida. Sin duda

es por eso que entre esta segunda versión y el esbozo de una tercera, abandonada probablemente con mucha rapidez, Hölderlin intentó recoger teóricamente su proyecto en un largo, oscuro y difícil ensayo, que evidentemente fue forzado a escribir aparte por la renuncia al esquema inicial de la "tragedia reflexiva".

Ahora bien, ocurre a su vez que este ensayo (se trata del *Fundamento para Empédocles*) presenta un fenómeno análogo de "regresión". Pero se trata esta vez de una "regresión" filosófica (interna a [la historia de] la filosofía), es decir, de ese "retorno", ya evocado en Platón, de la problemática platónica del modo de enunciación mimético (o dramático). Nada hacía esperar la toma en consideración de dicha problemática. Su brutal introducción (des)organiza el esquema dialéctico de la tragedia.

Cito como ejemplo el siguiente pasaje, donde Hölderlin aborda la estructura trágica, diferenciándola de aquello que probablemente define como la esencia del gran lirismo moderno. A saber, "la oda trágica":

> Lo que se expresa en el poema trágico-dramático es la interioridad más profunda. La oda trágica expone lo que es interior también en sus diferencias más positivas, en verdaderas oposiciones; pero estas oposiciones están presentes más bien en la forma, *como lenguaje inmediato del sentimiento* [yo subrayo]. El poema trágico oculta aún más la interioridad de lo expuesto, la expresa por medio de diferencias más acusadas, porque expresa una vida interior más profunda, un divino más infinito. El sentimiento ya no se expresa directamente (...). El poema trágico-dramático también expresa lo divino que el poeta siente y experimenta en su universo; el poema trágico-dramático refleja también lo que vive, lo que era y lo que permanece presente en su vida. Pero al igual que esta imagen, *niega y negará siempre su fundamento último en la medida en que siempre se acerca de antemano al símbolo* [todavía subrayo]; mientras más infinita y más inexpresable sea la interioridad, en el lími-

> te del *nefas*, mientras mayor rigor y austeridad tenga la imagen para distinguir al hombre y al elemento de su sensibilidad, con el propósito de fijar la sensibilidad en sus límites, *menos podrá esta imagen expresar directamente el sentimiento* [subrayo siempre].

Es una teoría de la figura dramática (del personaje o del "carácter") en su relación con el autor dramático: si se quiere, una suerte de "paradoja sobre el dramaturgo". Se puede reconocer ahí, al pasar, un motivo con el que ya hemos tropezado y que posee la forma de esa ley según la cual el estilo de una obra es el efecto o el producto, el resultado de la "catástrofe" de su tono fundamental inicial o de su significación. Es por eso que mientras más quiere el poeta expresar "la interioridad más profunda", más debe pasar por la mediación de una "materia extraña". Por consiguiente, no es sino la paradoja lo que fundaba la interpretación especulativa de la tragedia y que permitía la deducción (o la reconstrucción) de su estructura orgánicamente dialéctica. Sin embargo, incluso en una primera lectura, se ve claramente que algo impide la pura y simple prolongación de este análisis. Pues aun cuando Hölderlin se esfuerza por todos los medios, hasta el agotamiento de sus recursos dialécticos (en efecto el texto se inacaba, se pierde, no consigue cerrarse sobre un resultado cualquiera), por pensar la figura dramática como medio o mediación en vistas a la expresión paradójicamente adecuada del autor o del sujeto, falta, no deja de faltar un principio de resolución a este comienzo dialéctico perpetuamente recomenzado. Desde entonces, todo ocurre como si tuviese que hacerlo, y no sólo a la manera de una extenuación inmóvil de un proceso dialéctico que se atasca en la interminable oscilación entre los dos polos de una oposición, siempre infinitamente distantes el uno del otro. La puesta en suspenso es simplemente la incesante repetición del comienzo del proceso dialéctico, siempre según la forma siguiente: mientras más próximo es, más lejano es; mientras más disímil es, más adecuado es; mientras

más interior es, más exterior es. En resumen, el máximo de la apropiación (ya que aquí la perpetua comparación se origina en un pasaje al límite y procede necesariamente por una lógica del exceso, del superlativo) es el máximo de la despropiación, e inversamente. "Mientras más infinita sea la interioridad, mayor rigor tendrá la imagen para distinguir al hombre y al elemento de su sensibilidad".

Imaginamos muy bien el análisis que se podría llevar a cabo aquí sobre el fondo de la estructura contradictoria implicada por la relación mimética, sobre el fondo de la "doble coerción". Aparte evidentemente de los poemas, y algunos de los más grandes como *Patmos*, esta obsesión por lo próximo y lo lejano (o lo que es lo mismo, por el peligro y la salvaguarda) atraviesa toda la correspondencia –en particular con Schiller– constituyendo la metáfora privilegiada, si acaso es una, en la minuciosa descripción que entrega Hölderlin de su propia ciclotimia. Un análisis así estaría perfectamente justificado, sobre todo por cuanto inevitablemente debería relacionarse con lo que progresivamente viene a articularse –en esta inflexión a la cual Hölderlin somete la problemática de la mimetología– en la problemática general del sujeto de la enunciación. Pero tampoco nada debería impedir que se pueda reconocer el efecto retroactivo de la mimetología en lo especulativo, más allá de la evidencia del gesto conjuratorio, sobre esta parálisis por la cual se afecta (sin fin) el movimiento mismo de la dialéctica y de lo onto-lógico. Y por consiguiente, su efecto retroactivo sobre el discurso general de la verdad y de la presencia. Es cierto que Heidegger siempre buscó en Hölderlin la posibilidad de retornar antes de la asunción de la *adaequatio* entendida según el modo especulativo y la posibilidad de "salir" *en el interior mismo* de lo onto-teo-lógico. Esto se debe a que la "lógica" de la *aletheia* puede además inscribirse como "lógica" de la *Ent-fernung* (del des-alejamiento). ¿Quién sabe, sin embargo, si esta misma "lógica" (incluso en aquello que tampoco deja de desviarla en sus momentos de mayor

exigencia), si esta lógica "misma" no está todavía atravesada por (si es que no está "sometida a") la mimetología? La "lógica" del intercambio indefinido del exceso de presencia y del exceso de pérdida, la alternancia de la apropiación y la despropiación, todo lo que podría bautizarse, apoyándonos en la terminología hölderliniana (y a falta de una mejor), lo *hiperbológico*, con todo lo que retiene a este término en el marco de la determinación "homoiotica" de la verdad. ¿Quién sabe si acaso ésta es la (paradójica) verdad de la *aletheia*?

En todo caso, dicha "hiperbológica" es lo que subtiende, indiscutiblemente, la última definición que Hölderlin propuso de lo trágico.

Es la siguiente. Es muy célebre:

> La presentación de lo trágico descansa principalmente en que lo monstruoso, como el Dios-y-el-hombre se acoplan y como, sin límites, el poder de la naturaleza y lo más íntimo del hombre devienen Uno en el furor, se concibe por el hecho de que el ilimitado devenir-Uno se purifica mediante una ilimitada separación.

Todavía se trata de un asunto de catarsis. Incluso es mucho más: si se quiere, una "generalización" de la catártica, pero que sólo es así al abandonar el terreno donde Aristóteles edificó la suya, es decir, el terreno de la relación espectacular. En realidad, dicha catártica procede desde entonces de la toma en consideración del "sujeto" de la tragedia o de la enunciación dramática. Por esta razón, además, más allá de una simple "poética", ella acarrea todo un pensamiento de la historia y del mundo, de la relación del hombre con lo divino –o del cielo con la tierra–, de la función del arte y de la necesaria "catástrofe" de lo natural en cultural; en general, del movimiento de alternancia o de intercambio entre lo propio y lo impropio. Pero tampoco puedo dar cuenta de esto aquí. Sin embargo, debo subrayar que sin duda sólo lo "hiperbológico" es capaz de explicar el esquema de la "doble vuelta" en

el cual se funda el último pensamiento de Hölderlin y según el cual el exceso mismo de lo especulativo se intercambia con el exceso mismo de sumisión a la finitud (a la vuelta "categórica" de lo divino corresponde la "media vuelta" –como dice Beaufret– del hombre hacia la tierra, su piadosa infidelidad y su largo vagabundeo "en lo impensable" que definen, en el fondo, la era kantiana a la cual pertenecemos).

Pase lo que pase con dicho pensamiento, la lección respecto a la tragedia es de las más claras: mientras más se identifique la tragedia con el deseo especulativo de lo infinito y de lo divino, más expone ella este deseo como rechazo en la separación, la diferenciación, la finitud. En suma, la tragedia es la catarsis de lo especulativo.

Lo que también quiere decir: la catarsis de lo religioso y de lo sacrificial. Una última paradoja, que no es la menos sorprendente.

Lo que primero autoriza esta definición de la tragedia es la lectura de *Edipo Rey*. Ahora bien, esta lectura (*Anotaciones sobre Edipo*, 2) se funda enteramente en una condena, explícita a más no poder, de la tentación indisociablemente especulativa y religiosa en la que Hölderlin ve el nervio fundamental de la "fábula" edípica y la razón de su "composición". Una condena comparable, como dice, al despliegue de un "proceso de herejía".

¿Cuál es en efecto la falta de Edipo?

"Actuar como sacerdote", responde Hölderlin. La respuesta es igualmente sorprendente. Este es el inicio de su análisis, de una claridad impecable:

> La *inteligibilidad* del todo se apoya principalmente en que se comprenda bien la escena en que Edipo *interpreta demasiado infinitamente* la sentencia del oráculo, y se encuentra *tentado en dirección al nefas*.

[*El exceso de interpretación es la transgresión y el sacrilegio.*]

Pues la sentencia del oráculo dice:

> Febo, el Rey, claramente nos ha ordenado
> Purificar al país de la mancha criada sobre este suelo
> Y no dar vigor a lo incurable.

Esto *podría* querer decir [*subrayo: es la traducción literal, profana, política de la sentencia del oráculo*]: mantened un buen orden civil. Pero Edipo habla asimismo como un sacerdote:

> Mediante qué purificación, etc.

Hölderlin agrega: "Y entonces entra en *precisiones*", queriendo decir con esto que el movimiento es, desde entonces, irreversible y que Edipo realmente instruirá su propio proceso de herejía. La falta trágica consiste entonces en la interpretación religiosa y sacrificial del mal social, y el héroe trágico se hunde –como diría Schelling– al querer cumplir el rito y al desear un "pharmakos" para borrar la mancha que él cree sagrada; no se hunde por provocar directamente el castigo sino por suscitar el viejo ritual de la víctima emisaria. En resumen, se hunde por su creencia en lo que Girard denomina los "mecanismos" religiosos, los cuales son en realidad, según otra concepción de la religión, mecanismos "sacrílegos", dado que suponen la transgresión del límite humano, la apropiación de una posición divina (este será ejemplarmente el caso de Antígona) y el derecho de instaurar por sí mismo la diferencia (que será tanto el caso de Edipo como el de Creonte, si bien es cierto que semejante lectura de la tragedia impide a fin de cuentas que pueda siquiera concebirse un héroe trágico "positivo"). Es por ello que quien quiere la diferencia y la exclusión se excluye a sí mismo y padece despiadadamente, hasta la pérdida sin remisión, esta ilimitada diferenciación que lo "hiperbológico" introduce como suplente del proceso dialéctico-sacrificial para prohibir su cumplimiento y paralizarlo

desde el interior. Por el hecho de ser la catarsis de lo especulativo, la tragedia expone la despropiación *como* aquello que la anima y la constituye secretamente: la tragedia expone la (des)propiación. Es por esta razón que Edipo encarna la locura del saber (y todo saber es deseo de apropiación) y representa, en su trayecto, la "búsqueda demente de una conciencia"; quizá nada distinto a la demencia de la conciencia-de-sí.

A partir de esto, dicha reelaboración de la interpretación de la tragedia no puede dejar de alcanzar a su vez la concepción dialéctica-estructural de la organización trágica. En todo caso, provoca la subordinación de la teoría de la alternancia de los tonos. En efecto, desde el momento en que la estructura mimética deja de garantizar por derecho el "retorno a lo Mismo", reconciliador y reapropiador, desde el momento en que el espectáculo trágico supone tras de sí la pérdida sin recurso de toda posición y de toda determinación seguras de la enunciación y se ve condenada, en consecuencia, a representar el proceso –que siempre permanece complejo y diferenciado– de la (des)propiación, todo viene a constreñir la sucesión dinámica y productora que organizaba estructuralmente a la tragedia para ceder el sitio a un dispositivo de puro equilibrio. La estructura misma de la tragedia se inmoviliza y se paraliza. Lo cual no impide en modo alguno que esa "neutralización" de la dinámica dialéctica esté constantemente *activa*, pues la estructura trágica sigue siendo *también* dialéctica, y únicamente la desconstrucción del modelo sofocleano-schellingeano (o aristotélico) de lo trágico obliga así a (des)estructurar la tragedia.

Con lo cual viene de hecho a desorganizarla, en el sentido más fuerte de la palabra, a desistematizarla y a desunirla, y por consiguiente a reconstruirla en el lugar mismo donde su organización dialéctica se confirma, en una articulación vacía o en la falta de toda articulación, en un puro asíndeton que Hölderlin denomina *cesura* y que pone en suspenso el proceso "catastrófico" de la alternancia:

> El transporte trágico está, en verdad, propiamente vacío y es el más desprovisto de vínculo.
> Por eso, en la sucesión rítmica de las representaciones, donde se expone escénicamente este transporte, lo que en métrica se denomina *cesura* (la palabra pura, la interrupción antirrítmica) se vuelve necesaria para encontrar la mayor alternancia desencadenada de las representaciones, de modo tal que ya no aparezca la alternancia de representaciones, sino la representación en sí misma.

Dicha desarticulación de la obra y del proceso de sucesión alternada que la constituye como tal –por donde se pasa (¿y mediante qué efecto de "regresión", todavía?) de una concepción *melódica* de la obra a una concepción *rítmica*– no suprime la lógica del intercambio y de la alternancia. Ella simplemente la detiene, la reequilibra, o como dice Hölderlin, le impide arrastrar las representaciones en uno u otro sentido. Ella evita (gesto protector, lo cual no significa forzosamente "ritual") el arrebato oscilatorio, el *enloquecimiento* y la inflexión en tal o cual polo. Ella representa la neutralidad activa del entredós. Sin duda por esto no es azaroso que la cesura sea cada vez ese momento vacío –la ausencia de todo "momento"– de la intervención de Tiresias, o sea, la intrusión de la palabra profética...

*

En alemán, tragedia se dice *Trauerspiel*. Literalmente "juego de duelo".

Algo distinto, si me permiten esta asociación (a fin de cuentas, no más libre que eso), al "trabajo de duelo", al aprendizaje sublimatorio del sufrimiento y al trabajo de lo negativo. Estas últimas, las dos condiciones de lo ontológico tal como mostró Heidegger: *Arbeit* (obrar y obra) y *algos*, es decir, *logos*.

¿Por qué rehusarse entonces a pensar que al (des)organizar la tragedia de esta manera Hölderlin *cesuró lo especulativo* (lo cual no quiere decir ni rebasarlo, ni mantenerlo, ni superarlo) y así encontró algo del *Trauerspiel*?

En todo caso sabemos que escribió lo siguiente sobre Sófocles, cuya simplicidad es desarmante:

Muchos intentaron decir alegremente la más alta alegría /
finalmente para mí, hoy ella se dice en el duelo.

HÖLDERLIN Y LOS GRIEGOS*

Para que algo ocurra, algo debe partir.
La primera figura de la esperanza es el
miedo, la primera aparición de lo nuevo
es el espanto.

Heiner Müller

I

Cuando Hölderlin empieza a escribir, un espectro todavía atormenta a Europa: la *imitación*.

En todo caso, el siglo que nació bajo el signo de la querella entre Antiguos y Modernos bien puede terminarse con la Revolución Francesa. El estilo de esta revolución, su *gestus* y su *ethos*, es él mismo neoclásico. Es imitado de Roma o de Esparta.

Y en la Alemania pensante de la época, en esa Alemania que piensa porque está o se cree en "época" en la historia, pese a todo –pese, confusa e incompletamente, a la *Dramaturgia de Hamburgo* y al "Sturm und Drang", a la perspicacia de Diderot y a la *Filosofía de la historia* de Herder, al cosmopolitismo y a la estética de Moritz– y sobre todo pese a (o quizá más bien a causa de) la Crisis abierta por Kant, ese desgarrón o *esquizo* que nada ni nadie consigue suturar, es en realidad Winckelmann quien todavía domina. Y esta frase de Winckelmann que resume la agonística general donde se consume

* Conferencia pronunciada en el coloquio "I Greci: nostri contemporanei?" (Florencia, Abril 1979), en el marco de la *12ª Rassegna internazionale dei teatri stabili.*

toda una cultura y donde, como es probable, una nación se priva de nacer: "El único medio que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, e inimitables si ello es posible, es imitar a los Antiguos".

Gigantesco *double bind* histórico. Y, por consiguiente, amenaza de psicosis.

De todos modos, en ninguna otra parte los griegos han sido a tal punto una obsesión. En la Alemania pensante de los años 1790, las Luces son más bien crepusculares, a causa de la sombra oscura de los griegos sobre un mundo socialmente dividido, rígido y cerrado. Lo Moderno tarda.

Lo que también quiere decir: Alemania tarda.

II

Sin embargo, cuando Hölderlin empieza a escribir se comienza a hablar de aurora, *Morgenrot*. La vieja palabra de Jakob Böhme circulará mucho; en todo caso lo hará donde las cosas se decidieron en esos diez años de "fin de siglo", y precisamente donde Hölderlin nunca conseguirá hacerse un lugar. Es decir, en Jena, bajo el control de Weimar.

¿Pero por qué se habla de aurora?

Porque, gracias a Kant y contra él, una solución *teórica* parece posible para la infranqueable e inmóvil contradicción entre lo Antiguo y lo Moderno: se entrevé el medio para destrabar lo Moderno. O más bien, para transformar lo Moderno y convertirlo en dueño de esos maestros inaccesibles que son los griegos, mediante el trabajo y el efecto propios de una torsión *interior* a la máquina mimética misma; convertirlo en maestro de dichos maestros. Ya nadie ignora que esta programación teórica de lo Moderno (pero desde entonces lo Moderno siempre será también teórico) que regirá Alemania (y no sólo a ella) hasta Nietzsche y más allá, fue bosquejada por primera vez en los escritos estéticos de Schiller. Por lo demás, profesando a su vez la estética, Hegel no dejará de dar

a Schiller el crédito de haber sido el primero en dar el paso más allá de Kant y de haber reivindicado el cumplimiento especulativo de la verdad, "incluso antes de que la filosofía haya reconocido su necesidad".

Dicho de otro modo, la solución teórica es la resolución dialéctica. La *Auflösung* misma.

El texto fundamental es aquí el triple ensayo *Sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental**. Sabemos –pues Peter Szondi empezó su análisis– que, para Schiller, en un principio se trataba de regular el problema de su relación con Goethe, con el modelo aplastante que a sus ojos Goethe podía representar. Asunto de rivalidad mimética, desde luego. Y tentativa, necesariamente reflexiva y teorizante, de quebrar el ritmo indefinidamente binario de la ciclotimia identificatoria. Pero el limitado *double bind* de la relación con Goethe era en este caso idéntico al *double bind* general de la relación con los griegos: Goethe ya pasaba por un genio olímpico, cuya figura tenía tanto brillo y una estatura tan imponente como aquella de Homero. En suma, un griego surgido milagrosamente en el árido y artificial Occidente.

¿Pero qué quería decir "un griego" en esa época?

Lo que se podía imaginar y plantear como un *ser de naturaleza*, tras los pasos de Winckelmann y de sus variaciones sobre el "cuerpo griego", y también mediante tal o cual reparto rousseauniano. Es decir, además, correlativamente, aquello que los modernos como *seres de cultura* ni siquiera podían esperar volver a convertirse, cualquiera sea el poder de su nostalgia, pues como decía Schiller, "en nosotros, la naturaleza ha desaparecido de la humanidad". De este modo, se consideraba como griego, o "ingenuo", al poeta que *es naturaleza*, que "no hace más que conformarse con la simplicidad de la naturaleza y del sentimiento (...) y que se limita a imitar la realidad". En cambio, moderno o "sentimental" es el poeta

* Hay traducción al español: Friedrich Schiller, *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, edición de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1994. [N. del T.]

que *busca la naturaleza* o que la desea, como bajo el llamado de la perdida voz materna, pues el arte en el cual está encerrado comporta esencialmente la disociación, la división, la desolación, contrariamente a la naturaleza que armoniza y unifica (al hombre con el mundo y al hombre consigo mismo). Estos motivos –o más bien, estas tesis– son bien conocidos.

Sin embargo, lo que en general ha sido menos advertido, y que sin duda fue el gesto decisivo de Schiller, es que en el fondo dichos motivos vienen a traducir históricamente o a "historizar" la definición aristotélica del arte, de la *tékhne*: "De manera general –dice en efecto un texto canónico de la *Física*–, por un lado, la tékhne cumple lo que la physis es incapaz de efectuar; por otro lado, la imita". Interpretado en términos históricos, este doble postulado puede dar el siguiente resultado: el arte, en tanto que imita la naturaleza, es específicamente –y en concordancia con Winckelmann– el arte griego: la *mimesis* es griega. En cambio, le corresponde a los Modernos cumplir, llevar a cabo o a término, acabar lo que la naturaleza no puede efectuar. Le corresponde a los Modernos, por consiguiente, dar un paso más allá de los griegos, y cumplirlos.

Es decir, también rebasarlos o sobrepasarlos.

Un buen número de años más tarde, en términos que también debía creer anti-rousseaunianos y que en realidad estaban, como en Schiller, en línea con el rousseaunismo, Kleist dirá en su ensayo sobre el *Teatro de marionetas*:

> El paraíso está cerrado y el Ángel está detrás de nosotros. Debemos rodear el mundo y ver si el paraíso no está abierto, quizá por la puerta trasera... Para regresar al estado de inocencia, debemos comer nuevamente del árbol del conocimiento*.

* Hay traducción al español: Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas, y otros ensayos de arte y filosofía*, trad. J. Riechmann, Madrid, Hiperión, 1989. [N. del T.]

Es exactamente lo que Schiller había querido decir con sus palabras, y que dijo de la siguiente manera:

> Hemos sido naturaleza [...] y nuestra cultura debe conducirnos a la naturaleza por la vía de la razón y de la libertad.

Tanto aquí como en otras partes –y también se lo podría mostrar con el ejemplo de Schelling o de Schlegel– este esquema, que es matricialmente el esquema mismo de la dialéctica, se construye sobre el fondo de una relectura, explícita o no, de la mimetología aristotélica. Y además, la operación tiene regularmente un fin o una función catártica. La resolución especulativa es quizá todavía un modo de la catarsis. O sea, un buen uso de la *mimesis*.

Sabemos además que para Schiller la oposición entre lo Ingenuo y lo Sentimental acarreaba toda una serie de oposiciones, no solamente históricas (Antiguos y Modernos), geográficas (a la Winckelmann: Sur y Norte), o también estéticas (plástica y poesía, epopeya y lirismo), sino propiamente filosóficas. En este caso, tomadas de Kant: intuitivo y especulativo, objetivo y subjetivo, inmediato y mediato, sensible e ideal, finito e infinito, necesario y libre, o para abreviar la lista (pero es toda la metafísica misma la que viene a engranarse ahí), cuerpo y espíritu. Con estricta ortodoxia kantiana, o como dirá Hölderlin, con estricta fidelidad a Kant, estas oposiciones habrían debido permanecer como oposiciones, irreductibles en cuanto tales. Ahora bien, y ello es visible en cada línea del texto de Schiller, toda la demostración sólo se encuadra con el deseo o la voluntad de reunir esas oposiciones y de producir, como dirá Hegel, la reconciliación.

Cito, casi al azar:

> En el primero de estos estados, el de la simplicidad natural, donde el hombre todavía actúa con todas sus fuerzas a la vez, en tanto unidad armónica, y donde, por consi-

> guiente, la totalidad de su naturaleza se expresa completamente en la realidad, es la imitación más completa posible de lo real la que debe constituir al poeta. En cambio, en el segundo, el estado de cultura, donde esa cooperación armónica de su naturaleza no es más que una idea, lo que debe constituir al poeta es la elevación de la realidad a ideal, o lo que viene a ser lo mismo, la representación del ideal. Y son precisamente esas las dos únicas maneras posibles en que se puede manifestar el genio poético en su totalidad. Ellas son, como vemos, extremadamente diferentes una de otra, pero hay un concepto superior que las abraza, y no hay que asombrarse que ese concepto se confunda con la idea de humanidad. (...) La vía que siguen los poetas modernos es (...) aquella en donde el hombre en general está obligado a comprometerse tanto en sus actividades aisladas como en la totalidad de su persona. La naturaleza lo crea de acuerdo consigo mismo; el arte lo disocia y divide; por el ideal vuelve a la unidad.

Por supuesto Schiller agrega enseguida que en la medida en que el ideal es infinito y como tal inaccesible, el ser de cultura "nunca puede volverse perfecto en su especie". Tema del acabamiento asintótico, común a toda la época, hasta Hegel pero sin incluirlo: tema común al Fichte de las *Conferencias sobre el destino del sabio* (que son prácticamente contemporáneas), al Schlegel del fragmento 116 del *Athenaeum* sobre la poesía progresiva (es decir, sobre la poesía romántica) e incluso al Schelling del *Sistema del idealismo trascendental*. Esto no impide que la infinitización también quiera decir absolutización, y efectuación, *Verwirklichung*: organización, en sentido estricto. Y por otra parte, cuando intente pensar la ley así "puesta en marcha", Schiller bosquejará potencialmente el proceso de la lógica dialéctica:

> Para el lector que examina las cosas con el rigor de la ciencia, advierto que cuando las dos maneras de sentir

> [la ingenua y la sentimental, la antigua y la moderna] son pensadas según su concepto más elevado, están relacionadas entre sí, tal como lo están la primera y la tercera categoría; la tercera nace siempre de la síntesis entre la primera y su contraria directa. (...) Este restablecimiento se haría mediante el ideal cumplido, en el seno del cual el arte y la naturaleza se encuentran nuevamente. Si pasamos revista de estos tres conceptos en el orden de las categorías, siempre encontraremos en la primera a la naturaleza y a la correspondiente disposición ingenua; en la segunda, siempre encontraremos al arte en tanto abolición de la naturaleza por la libre acción del entendimiento; y, finalmente, en la tercera, al ideal en el cual el arte acabado regresa a la naturaleza.

Si lo Sentimental se opone a lo Ingenuo (o lo Moderno a lo Antiguo), también es necesario pensar que lo Sentimental (lo Moderno) está siempre más allá de sí mismo –no en sí*– fuera de sí; la transgresión interna que suprime y mantiene a la vez la oposición o la contradicción que le dio nacimiento. Lo Sentimental *aufhebt* –supera– la oposición entre lo Ingenuo y lo Sentimental, entre lo Antiguo y lo Moderno.

III

Por cierto, Hölderlin no se equivocará mucho en esto. En la época en que todavía se carteaba con Schiller, no dejaba de remitirlo a la imagen de este triunfo indiscutible. Schiller anunciaba la posibilidad efectiva de un arte moderno:

---

* La expresión en francés es *le pas en lui*, que en este contexto de resistencia al paso promovido por el avance dialéctico, indica que lo Sentimental no se encuentra en sí mismo ni consigo mismo, y que en esa misma medida constituye un paso. Se juega evidentemente con el sentido dado por Blanchot, y retomado en la lectura derrideana, a la expresión *pas* (en castellano: "paso" y "no"). [N. del T.]

> Para descontento de mí mismo y de lo que me rodea me lancé a la abstracción. Por mi parte intento desarrollar la idea de un progreso infinito de la filosofía; intento probar que lo que debemos exigirle sin cesar a todo sistema, la unión del sujeto y del objeto en un Yo absoluto (o cual sea el nombre que le demos) sin duda es posible en el plano estético, en la intuición intelectual. Pero en el plano teórico sólo es posible por la vía de una aproximación infinita...

Y este será, en efecto, el marco rígido, estricto, que Hölderlin no podrá o no se atreverá a transgredir durante todos los primeros años en que comienza a escribir. Por sumisión mimética, nuevamente. Pero más grave esta vez, y prácticamente hasta el impasse en la medida en que está redoblada: la necesidad que gobierna en la agonística dicta que Schiller haya sido desesperadamente más inaccesible para Hölderlin, de lo que Goethe fue para Schiller.

Serían necesarios largos análisis para dar prueba y precisar con exactitud la formación de esta dependencia u obediencia teórica frente a Schiller. Por lo demás, ella no es sencilla: no es lisa y llanamente una dependencia. Ella no impide, por ejemplo, un trabajo más rigurosamente filosófico (pienso en la crítica de Fichte, que influirá de manera tan decisiva en el recorrido de Schelling, y que tendrá consecuencias semejantes en la construcción del Idealismo especulativo). Ella tampoco impide una elaboración poetológica (sobre todo, una teoría de los géneros) más estricta y, en lo que quedó de ella, más sistemática que todo lo que podemos encontrar de análogo en Schiller. Pero es asimismo una dependencia. Y sabemos que suficientemente fuerte como para haber puesto trabas durante mucho tiempo al trabajo teórico de Hölderlin, si no definitivamente. Y no sólo a su trabajo teórico.

Tampoco es falso decir que hasta cerca de los años 1800-1801 –hasta el fracaso y el abandono de esa "tragedia moderna" que debía ser el *Empédocles*– Hölderlin permanece, sal-

vo en algunos aspectos (y aun cuando en él los griegos no sean una cuestión entre otras sino, desde siempre, su única cuestión), fiel en general a la visión schilleriana (y winckelmanniana) de los griegos y a la filosofía de la historia que la estructura o de la cual deriva.

Las cosas comenzaron a cambiar –se abre paso una intuición inédita de los griegos, se perfila un pensamiento diferente de la historia– cuando Hölderlin, obstinándose en el proyecto de escribir una "tragedia moderna", concluya del fracaso de su *Empédocles* que es preciso o que *queda* por traducir a Sófocles. Por consiguiente, las cosas comenzaron a cambiar cuando Hölderlin se enfrenta, con un solo y mismo gesto, a la problemática del teatro (¿es posible la tragedia?) y a la experiencia de la traducción (¿nos hablan los griegos todavía? ¿Y podemos hacerlos hablar?). Otra manera, pero siempre más rigurosa, de recorrer el terreno de la *mimesis*.

En la medida, completamente precaria, en que dicha inflexión es localizable, podemos considerar que es a partir del viaje a Burdeos, en ese Mediodía de Francia o de esa "Provenza" extrañamente identificada con Grecia –breve exilio y retorno catastrófico– que se decide el último pensamiento de Hölderlin sobre los griegos.

Eso se sostiene, al menos en lo referido al discurso (pero los poemas, como lo advertía Benjamin, no dicen nada diferente), en ciertas cartas –a su amigo Böhlendorf, a su editor– y en las enigmáticas, elípticas *Anotaciones* sobre la traducción de Sófocles. Quizá también en algunos comentarios de Píndaro, no menos elípticos.

¿Qué podemos descifrar ahí, pese a su dificultad casi inabordable?

IV

Detrás de una temática todavía ampliamente tributaria de Winckelmann y de Schiller (aun cuando Hölderlin construye

categorías totalmente nuevas), hay algo que es perfectamente inaudito para la época: a saber, que *Grecia* como tal, Grecia *misma*, no existe. Ella es al menos doble, dividida; en última instancia está desgarrada. Y que lo que de ella conocemos, que es quizá lo que fue o lo que de ella se manifestó, no es lo que realmente era, y lo que era, en cambio, quizá nunca apareció. Asimismo, correlativamente, el Occidente moderno –lo que Hölderlin nunca identifica tan sencillamente con Alemania, sino que denomina, en términos más generales, Hesperia– todavía no existe, o todavía es sólo aquello que no es.

Es cierto que Schiller ya había tenido la sospecha de este pliegue interno en cada una de las zonas álgidas de la historia, por ejemplo cuando se le ocurrió que Goethe sólo podía ser pensado como "ingenuo" en el ámbito mismo de lo Sentimental. Dicho de otro modo, el reparto entre lo natural y lo cultural (o entre lo natural y lo artístico-artificial) que articulaba la diferencia entre lo Antiguo y lo Moderno, podía replegarse sobre sí mismo y venir a atravesar cada uno de los términos que permitía disociar. Pero esta era una sospecha. En Hölderlin, en cambio, es la evidencia fundamental. O si lo prefieren, de la tensión que Aristóteles introducía en la *tékhne* y que Schiller –con o sin saberlo– traducía históricamente, Hölderlin hizo la esencia misma de cada cultura.

Esta tensión es enfocada según las categorías de lo propio y lo impropio, de lo "nacional" (natal o nativo, que es la interpretación más rigurosa de lo Ingenuo schilleriano) y lo extranjero. Pero una ley firme –un destino– la rige: toda cultura (toda nación o pueblo, es decir, toda comunidad de lengua y de memoria) sólo puede apropiarse como tal, volver a sí misma –o antes bien, volverse sí misma, alcanzarse e instalarse– con la condición de haber hecho antes la prueba de su alteridad y de su extrañeza. A condición de haberse despropiado inicialmente. Esto significa que la despropiación (la diferencia) es original, y la apropiación –y si ella puede tener lugar– es, como dirá Hegel, su "resultado". Exceptuando esta cuestión (¿pue-

de ocurrir la apropiación como tal?), vemos hasta qué punto una lógica como ésta se asemeja, hasta confundirse, con la Lógica misma, es decir, con la lógica especulativa. Sin embargo, esta reserva impide que la lógica tan singular de Hölderlin se pliegue, sin más, al procedimiento dialéctico.

Es que, de hecho, la diferenciación de origen, el extrañamiento o el destierro –lo *Unheimlichkeit* en sentido estricto– es probablemente irreversible. En todo caso, y Hölderlin no deja de repetirlo, el movimiento de la apropiación es lo que hay de más difícil y arriesgado. Así, la primera de las dos cartas a Böhlendorf especifica que "lo propio debe ser aprendido tanto como lo extranjero". Pero para agregar casi enseguida que "el *libre* uso de lo *propio* es lo más difícil".

El destino griego da justamente un primer ejemplo de ello.

Los griegos, tal como Hölderlin los imagina, son nativamente místicos: en sus términos, el "pathos sagrado" les es innato, su elemento propio es el "fuego del cielo". Detrás de la medida y la virtuosidad, la habilidad del arte griego, Hölderlin ve una Grecia salvaje, presa de lo divino y del mundo de los muertos, sometida a la efusión dionisiaca o a la fulguración apolínea (que Hölderlin no distingue entre sí), entusiasta y sombría, negra, por ser demasiado brillante y solar. Una Grecia oriental, si se quiere, siempre tentada en dirección a lo que denomina lo *aórgico*, para distinguirlo de lo *orgánico*. Con más violencia que Friedrich Schlegel, la Grecia que Hölderlin inventa es en el fondo la que no dejará de atormentar al imaginario alemán hasta nuestros días, y que en cada caso atravesará el conjunto del texto filosófico desde Hegel a Heidegger, pasando por Nietzsche. Por otra parte, si se traducen filosóficamente las categorías utilizadas o forjadas por Hölderlin –lo que siempre es posible y necesario, aunque no suficiente–, habría que decir que lo propio de los griegos es la especulación misma, es decir, la transgresión de ese límite que Hölderlin piensa, a través de Kant, como el límite asignado a la Razón humana, no obstante condenada a la "pulsión metafísica". La

transgresión de la finitud. Y al mismo tiempo se podría entender, en un solo movimiento, porqué una tragedia moderna no era susceptible de ser edificada sobre Empédocles, ese héroe místico y deseante de fusión con el Uno-Todo, y porqué una fidelidad sorda a Kant, el "Moisés de nuestra nación" como Hölderlin le escribía a Hegel, es lo que siempre paralizó la tentación especulativa –que la impidió y pervirtió– abriendo la posibilidad de "otro pensamiento". Es lo que creo preciso decir para hacer justicia a la lectura heideggeriana, en su intención *filosófica* esencial (lo que no significa necesariamente, por ejemplo, su intención política).

La Grecia así descubierta por Hölderlin es, en resumidas cuentas, la Grecia *trágica*. Siempre que la esencia de lo trágico, dicen las *Anotaciones*, sea ese monstruoso acoplamiento del dios y del hombre, ese ilimitado devenir-uno y esa transgresión (hybris) del límite, que la tragedia tiene precisamente la función de purificar, en un lejano eco de Aristóteles.

La tragedia, es decir, el *arte* trágico. O sea, eso en que los griegos debieron esforzarse, conforme a la ley recién enunciada, como si les fuera extranjero y por lo cual debían pasar si querían tener alguna oportunidad de apropiación de lo que se les ofrecía como propio. No sólo era parte de su destino el apartarse del cielo, y con total fiel infidelidad, olvidar lo divino que inmediatamente les era demasiado cercano, sino también organizar esta vida desde entonces sobria y desembriagada, y mantenerla en una justa medida. De ahí que hayan edificado un "imperio del arte" y que se destacaran tanto en el heroísmo de la reflexión y el calmo vigor (la fuerte ternura, dice Hölderlin, pensando en el "cuerpo atlético" descrito por Winckelmann), como en lo que el rigor técnico (la *mekhane*) de su poesía permite denominar la "claridad de la exposición":

> Los griegos –dice la primera carta a Böhlendorf– son menos maestros en el pathos sagrado, ya que les era innato; por el contrario, desde Homero sobresalen en

> el don de la exposición, ya que este hombre extraordinario tenía suficiente alma para capturar la *sobriedad junoniana* y occidental en beneficio de su imperio de Apolo, apropiándose así verdaderamente del elemento extranjero.

Lo Ingenuo griego es por consiguiente una adquisición; y no es nada que se pueda relacionar de manera cualquiera con lo natural.

Pero esta adquisición fue además lo que causó la pérdida de los griegos. Un bosquejo poético casi contemporáneo de los textos a los cuales hice alusión dice que en los griegos (precisamente a causa de su dominio artístico) "lo nativo (o lo natal) no funcionó" y que "Grecia, belleza suprema, se hundió". Algo detuvo entonces al pueblo griego en su movimiento de apropiación. Algo difícilmente asignable, pero donde quizá se esconde lo que Heidegger pensó como la ley de la *Ent-fernung*, del des-alejamiento: la aproximación de lo lejano que no obstante se mantiene como alejamiento de lo próximo. O lo que aquí podría ser pensado como la ley de la *(des)propiación*.

Quizá es necesario relacionar esto con lo que Hölderlin llama, a propósito de *Edipo Rey* y con una palabra que no está tomada de Kant por azar, el "desvío categórico" de lo divino: "Desde que el Padre –dice la elegía *Brot und Wein*– desvió su rostro de los hombres y que el duelo, con razón, comenzó sobre la tierra". Cuando los griegos, en el momento trágico que fue el momento de su "catástrofe", se olvidaron a sí mismos al olvidar al dios –momento propio de la *cesura*, de la articulación abiertísima o en hiato desde donde se organiza la tragedia sofoclea, pero que quizá (des)articula además la historia misma–, lo divino, probablemente, se retiró definitivamente, se dio media vuelta definitivamente, olvidadizo e infiel, pero apropiándose como tal en su mismo alejamiento (es esencial al dios estar des-alejado) y forzando al hombre a volverse hacia la tierra.

V

Pues esta es la suerte del hombre occidental luego de la catástrofe griega. *Anotaciones sobre Antígona*:

> Para nosotros, puesto que estamos sometidos al Zeus propiamente tal, que no sólo *erige un límite* entre esta tierra y el mundo salvaje de los muertos, sino que *fuerza* el curso de la naturaleza eternamente hostil al hombre, en su camino al otro mundo, *de manera más decidida hacia la tierra,* y dado que esto transforma grandemente las representaciones esenciales y patrióticas, y nuestra poesía debe ser patriótica, de manera que sus materiales sean escogidos según nuestra visión del mundo y que sus representaciones sean patrióticas, las representaciones griegas se diferencian en la medida en que su tendencia capital es la de poder contenerse (pues en ello radicaba su debilidad), mientras que, por el contrario, la tendencia principal en los modos de representación de nuestro tiempo es poder dar con algo, tener una destinación, puesto que la ausencia de destino, lo *dysmoron,* es nuestra debilidad.

Por eso Hölderlin puede decir que lo Moderno –lo Hespérico o lo Occidental– es lo inverso de lo Antiguo, de lo Oriental. Lo que nos es propio es la sobriedad, la claridad en la exposición, porque nuestro reino es el de la finitud. También es el reino de la muerte lenta, si se piensa en lo que necesariamente debe ser lo trágico moderno ("Pues ahí reside lo trágico para nosotros, que abandonamos calmadamente el mundo de los vivos (...) y no que, consumidos en las llamas, expiamos la llama que no hemos sabido dominar"); o bien, "el vagabundeo en lo impensable", según el estilo del *Edipo en Colono* o del final de *Antígona*. El desamparo y la locura, no la muerte brutal, física; el espíritu es afectado, no el cuerpo.

Pero esto propio, incluso si escapase a una catástrofe trágica, todavía es lo más lejano para nosotros, lo más próximo-lejano. En lo que sobresalimos, por el contrario, es en el "pathos sagrado", el deseo de infinito y la transgresión mística: lo Sentimental, en el sentido más fuerte que da Schiller a esta palabra, o la especulación, en el sentido del Idealismo. Pero igualmente la Poesía subjetiva, en el sentido de los Románticos.

Esta es la razón por la cual si es necesario hacer la experiencia de este elemento extranjero (ir a Burdeos, por ejemplo, atravesar Francia, "víctima de la incertidumbre patriótica y del hambre"), nada de lo que nos es accesible de los griegos –nada de su arte– nos puede servir de ayuda. En la medida en que nunca se apropiaron de lo que tenían como propio, nada del ser griego podría ser recuperado; está irreversiblemente escondido, perdido, olvidado. *Lo propio de los griegos es inimitable porque nunca tuvo lugar.* A lo sumo es posible entreverlo o, en última instancia, deducirlo de su contrario, el arte. Y luego introducirlo, después [*après coup*], en dicho arte. De ahí el trabajo de *traducción* (y pienso muy particularmente en la traducción de *Antígona*, concebida como la más griega de las tragedias de Sófocles), que consiste en hacer decir al texto griego lo que no dejaba de decir *pero sin nunca decirlo.* Que consiste en repetir lo impronunciado en lo proferido mismo por dicho texto.

Pero que el ser-propio de los griegos esté perdido y que por consiguiente sea inimitable (lo que el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*, como se puede ver, nunca entendió), no significa en absoluto que podamos imitar lo que nos *queda* de los griegos –es decir, su arte–, eso por lo cual ellos, con toda impropiedad o con toda extrañeza respecto a sí mismos, tienden a estar próximos a lo que nos es propio, todavía de manera tan lejana. El arte griego es inimitable *ya que es un arte* y la sobriedad que nos indica es o debe ser para nosotros, naturaleza. Nuestra naturaleza (la sobriedad) ya no puede

regularse sobre su cultura como tampoco nuestra cultura (el pathos sagrado) puede regularse ya sobre su naturaleza, la cual nunca se efectuó.

En la estructura en quiasmo que configura la historia ya no hay sitio desde entonces, en ninguna parte, para una "imitación de lo Antiguo". "No nos está permitido –dice siempre la primera carta a Böhlendorf– tener algo *idéntico* a los griegos."

Grecia habrá sido para Hölderlin este inimitable. No por exceso de grandeza sino por falta de propiedad. Grecia habrá sido entonces este vértigo y esta amenaza: un pueblo, una cultura que se indica y que no deja de indicarse como inaccesible para sí misma. Lo trágico como tal, si es cierto que lo trágico comienza con la ruina de lo imitable y con la desaparición de los modelos.

NIETZSCHE

HISTORIA Y *MIMESIS**

Con este título, "Historia y *mimesis*", me propongo bosquejar una lectura de la segunda de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche.

No intentaré aquí esta lectura con la pura intención de dar mi interpretación o incluso una nueva interpretación de ese texto. Por lo demás, la segunda *Intempestiva* ha sido tan leída y releída que hoy no se ve con claridad qué "nueva interpretación" se podría dar de ella. Y menos todavía una interpretación "personal". Mi intención tampoco es interrogar al pensamiento nietzscheano de la historia en calidad de historiador de la filosofía. Nietzsche no me interesa aquí por sí mismo. Pero quisiera tomar esta *Intempestiva* como uno de los mayores documentos en los que la tradición alemana depositó su pensamiento tal vez más fundamental, o sea, su pensamiento de la historia. Otros documentos podrían ser consultados: además de Hegel, evidentemente, los ensayos estéticos y "poetológicos" de Schiller, por ejemplo. O las *Anotaciones* de Hölderlin sobre Sófocles, o *El 18 Brumario de Luis Napoleón Bonaparte*, o también la *Tetralogía* de Wagner. Y hay muchos otros. Si escogí hablar de Nietzsche es por la única razón de que, a mi parecer, dijo con la mayor claridad posible –y en

* Conferencia pronunciada el 3 de Marzo de 1983 en la Universidad de Estrasburgo, en el marco del programa de investigación *De la historia*, organizado por el Centro de estudios y de investigaciones interdisciplinarias en Teología.

los términos políticos que en gran medida dieron forma a la historia europea (y mundial) de nuestro siglo, a nuestra historia– aquello que, a ojos de los alemanes, siempre ha estado en juego en la problemática de la historia. Detrás de este intento de interpretación será preciso, por ende, suponer siempre una cuestión de aspecto más general, que por comodidad distribuiré en dos registros:

1. ¿Por qué desde la primera sucesión de Kant la filosofía alemana es esencialmente filosofía de la historia?
2. ¿Por qué, en dicha filosofía, la historia es la esencialidad misma?

Sea cual sea hoy la posición dominante del "historicismo" en sus múltiples formas, o según su simple reverso, la contestación neoclásica (y un tanto débil) a la cual da lugar, nada nos asegura que la historia misma haya sido interrogada en su esencia, y menos aún comprendida. Un primer gesto en esta dirección es dirigirse a la filosofía misma. No para encontrar ahí una respuesta (cualquier respuesta sólo podría reforzar nuestro actual sonambulismo) sino para descubrir la dificultad de una pregunta.

*

La cuestión de la historia en Nietzsche es en primer lugar la cuestión de la cultura histórica, *historische Bildung*: cultura y formación históricas, educación histórica. Como sucede con mucha frecuencia en Nietzsche –como sucede con mucha frecuencia en la filosofía, hay que decirlo–, la preocupación de fondo es pedagógica, o más exactamente, "agógica". La segunda *Intempestiva* se encuentra en línea con las conferencias de Basilea sobre *El porvenir de nuestras instituciones educativas*; de cierta manera ella es indisociable de otra *Intempestiva* que le es casi contemporánea: *Schopenhauer como educador*; se la

debe ligar, más ampliamente, con toda la empresa de "propaganda" cultural que forma, bajo el nombre de Wagner, el horizonte del primer trabajo filosófico de Nietzsche, comenzando por el trabajo sobre los griegos y la tragedia.

Esta segunda *Intempestiva* se titula "De la utilidad y el inconveniente de la historia para la vida"[1]. Ella se sitúa bajo la autoridad de unas palabras de Goethe: "Por lo demás, me horroriza todo aquello que me instruye sin aumentar o estimular mi actividad de manera inmediata". La historia –la cultura histórica– es, por consiguiente, juzgada desde el punto de vista de la vida, es decir, desde el punto de vista de la actividad. Este es el punto de vista que ciertamente determina el primer sentido de lo "intempestivo". Es una cuestión de intensidad o de energía (volveré sobre esto). Se trata de saber si la historia –la cultura histórica (pero entiéndase: la dominación de la historia sobre la cultura y la educación, la dominación del punto de vista de la historia, el historicismo)–, si la historia así comprendida, acrecienta o disminuye el potencial vital. La vida es aquí pensada primero como *dynamis*, como potencia. La potencia, entendida como voluntad de poder es ya en esta época la palabra clave de la interpretación nietzscheana del ser, aunque el filosofema todavía no esté literalmente constituido: *es* –se mantiene, existe, dura y se impone– aquello que *tiene* potencia. *Es* aquello que *vive*, es decir, aquello que respira, según una etimología que Nietzsche toma de los Presocráticos[2]. Y esto vale para todo ente, pero especialmente para tres de ellos que gozan de un privilegio absoluto a ojos de

1. Citaré el texto según la traducción de Geneviève Bianquis (Aubier-Montaigne, 1964), modificándola levemente según el caso. Para las referencias, indico sucesivamente el número de la sección y la página. [Existe traducción al español: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]*, edición, traducción y notas de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999. *N. del T.*]

2. *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, XI. [Existe traducción al español: *La filosofía en la época trágica de los griegos*, trad. L. F. Moreno, Madrid, Valdemar, 1999. *N. del T.*]

Nietzsche: el hombre (en el sentido del individuo), el pueblo (que hay que cuidarse de confundir con la nación, en el sentido moderno) y la civilización (la *Kultur*).

Un hombre, un pueblo, una civilización son, de manera idéntica, vivientes. Un viviente sólo es tal, evidentemente, si no muere o no está amenazado de morir. El criterio para juzgar la vida de un viviente es esencialmente la salud. Si *ser* quiere decir *vivir*, pensar lo que es, es decir, filosofar, significa estimar o medir el grado de vitalidad, las oportunidades de vida de lo que es. Por consiguiente, discriminar lo sano de lo enfermo. Filosofar es una tarea crítica, pero esta tarea crítica depende de la práctica médica. En notas casi contemporáneas a la segunda *Intempestiva*, Nietzsche define al filósofo como "médico de la civilización". Filosofar, entonces, quiere decir rastrear los signos de una eventual enfermedad o realzar los síntomas de una enfermedad real. Interpretar y diagnosticar, es decir, remontar hasta las causas. Establecer una etiología y, con ello, intentar curar, o sea, proponer un remedio. (Es a este "plan" que se opondrá Freud en *El malestar en la cultura*, una vez diagnosticada la enfermedad como neurosis. Viejo asunto de rivalidad mimética.)

La cuestión de la historia es considerada en esta óptica médica, ontológico-médica: ¿Es la historia, en el sentido de cultura histórica, útil para la vida (pero entiéndase también: el "sentido histórico", la conciencia de pertenecer a una historia y de definirse como un ser esencialmente histórico)? ¿No es ella, por el contrario, el síntoma de una enfermedad que es la enfermedad propiamente moderna, a saber, la enfermedad de lo que de manera emblemática se podría llamar la época hegeliana, un poco como lo hace Nietzsche?

En principio conocemos la respuesta: si la referimos al viviente por excelencia, al animal –o también, a lo que en el hombre fue su edad animal: la infancia (doble imagen del paraíso perdido, eso que significa el hombre como pérdida irremediable y duelo)–, vemos entonces que la vida tiende en

primer lugar a la posibilidad de olvidar. El hombre es un animal enfermo porque está enfermo de memoria: él se hunde en el peso del pasado, se sumerge en un incesante *es war* "que le recuerda que su existencia es un imperfecto por siempre irrealizable" (1, p. 205). Dicho de otro modo, un ser que sufre infinitamente la finitud. Como tal, prometido a la muerte ("el deseado olvido", el "Dadme el olvido" de la sabiduría trágica, pero como fin del presente y de la existencia), una muerte que sin embargo nunca sellará esta verdad de estilo hegeliano: "Ser no es más que un haber-sido ininterrumpido". Por consiguiente, si el hombre quiere vivir le es absolutamente preciso saber olvidar. El olvido no es en absoluto una pérdida; el olvido es necesario para la economía de lo vivo, es la condición misma de la actividad y de la acción que, de otro modo, serían paralizadas por la conciencia de la repetición. Más tarde Nietzsche hablará de olvido o de una activa "capacidad de olvido". Es necesario que el hombre sepa alejarse, no simplemente del devenir y de la temporalidad (y así ganar instantes de eternidad, momentos divinos, propiamente inhumanos, tema muy poderoso hasta el *Zaratustra* y más allá), sino que también es necesario que además sepa alejarse del imperio de la memoria. Un signo de ello es la felicidad, la alegría que da dicha salida, dicho éxtasis: la felicidad, la alegría de ser por un instante "verdaderamente existente", como dice Nietzsche, es decir, de acceder efectivamente a la eternidad.

Si entonces la memoria es lo que amenaza esencialmente lo vivo en el hombre, si la memoria es la enfermedad del hombre y su salud descansa en su capacidad de combatir la memoria, el sentido histórico y la educación histórica, la cultura de la memoria –la "rumia del pasado" y el "insomnio"– son los peores males que puedan ocurrirle al hombre. Por eso Nietzsche puede decir, y ese es su primer postulado:

> Hay un grado de insomnio, de rumia, de sentido histórico que daña lo vivo y que acaba por destruirlo,

> trátese de un hombre, de un pueblo o de una civilización (1, p. 207.)

Por supuesto, Nietzsche no tiene la ingenuidad de oponer esto, pura y simplemente, a la ausencia de todo sentido histórico. La memoria es constitutiva de ese singular viviente que es el hombre. Es incluso aquello que lo define: el hombre es un animal dotado de memoria, o sea, de lenguaje. Pero si ni la memoria ni el sentido histórico se suprimen (ello sería la negación misma del hombre), verlos cultivados por sí mismos y sobre todo no combatidos (sino apreciados y fomentados) es el síntoma de un estado profundamente enfermo. El ser-histórico constituye la definición del hombre; no constituye su esencia, que es la vida. En otros términos, la historicidad define la humanidad del hombre, en el sentido en que lo distingue entre todos los vivientes; pero en cuanto es en primer lugar un viviente, le es relativamente inesencial. Hay que entender, y eso es precisamente lo que Nietzsche entenderá, que la esencia de la historia no es para nada algo histórico, tal como a la memoria le pertenece de modo esencial descansar en el fondo sin fondo del olvido.

De ahí el diagnóstico de Nietzsche: en este asunto todo es cuestión de dosificación. O de limitación y delimitación, dado que la crítica es médica (y la medicina crítica). No se trata de negar el sentido histórico sino de contenerlo, encauzarlo y devolverlo a sus exactos límites. O sea, hacer de manera tal que no exceda el punto en donde "podría volverse perjudicial y un abuso" para la vida, para el poder, el querer y el desear enérgicos (creadores), para la fuerza y la fecundidad. Para la salud. Es lo que Nietzsche denomina la ley del horizonte:

> Es una ley general que todo lo vivo sólo pueda devenir sano, fuerte y fecundo al interior de cierto horizonte. (1, p. 209.)

La que conduce al enunciado de su principio fundamental:

> La serenidad, la buena conciencia, la alegría en la acción, la confianza en el porvenir: todo ello depende, tanto en el individuo como en el pueblo, de que exista una línea de demarcación entre lo que es claro y susceptible de ser abarcado por una mirada, y lo que permanece confuso y oscuro. Se trata de saber olvidar a tiempo tal como se sabe recordar a tiempo; es preciso que un instinto vigoroso nos advierta cuando es necesario ver de modo histórico. Éste es el principio en el que el lector está invitado a reflexionar: *el sentido histórico y su negación son igualmente necesarios para la salud de un individuo, de un pueblo, de una civilización.* (1, p. 209.)

Es obvio que limitar el sentido histórico es impedirle ganar por falta de sentido histórico, el cual no es algo negativo, como tampoco lo es el olvido. La falta de sentido histórico es, al contrario, la condición misma del actuar y del hacer, al menos cuando éstos tienen una verdadera grandeza. Todo verdadero acto es ahistórico, y como todo gran acontecimiento –es decir, todo gran acontecimiento *histórico*, todo acontecimiento que "hace historia"– supone, en su mismo surgimiento, un fondo o un "clima" no histórico. Lo ahistórico es la vida como origen de la historia, puesto que "la historia pertenece a lo vivo" (2, p. 223). Limitar el sentido histórico quiere decir entonces: reservar el sitio más elevado para la vida y preservar el origen mismo, es decir, la posibilidad de la historia. Por consiguiente, es revertir la relación que la cultura histórica busca instaurar entre la vida y la historia, por la cual la cultura histórica es precisamente responsable de la decadencia de la historia misma. Dicha lógica prescribe, por consiguiente, que la vida ya no esté sometida a la historia (ya que ésta es la enfermedad y la muerte) sino que la historia esté puesta al servicio de la vida como aquello mismo que la hace posible. En realidad se trata de salvar la historia en cuanto lo que es,

en sí: poder y potencia, fuerza creadora. De ahí la tesis de Nietzsche, que se enuncia de la manera siguiente:

> La historia entendida como ciencia pura [*la pretensión científica es uno de los blancos favoritos de Nietzsche. Aquí no puedo detenerme en ello*] y convertida en soberana conllevaría para la humanidad el fin de su existencia y su ajuste final de cuentas. La verdad es más bien que la cultura histórica sólo puede ser saludable y rica en promesas de futuro si se inscribe en una nueva y poderosa corriente de vida (en el nacimiento de una cultura, por ejemplo) sólo si está dominada y dirigida por una fuerza superior, en lugar de querer dominar y dirigirse a sí misma. (1, p. 221.)

Esta es, de hecho, la razón por la cual la delimitación es un asunto de dosificación. Según una lógica muy antigua, y originalmente ligada a la problemática de la *mimesis*, la historia es pensada como droga, como *pharmakon*. Absorbida en pequeñas cantidades no presenta ningún peligro; incluso es necesaria para la supervivencia del organismo. Puede curar, pero si se abusa de ella, destruye y mata. Es un veneno. Hay que hacer entonces un uso moderado de la historia. Y si se vuelve abusiva, si por ejemplo droga a un pueblo entero, se vuelve entonces necesario oponerle antídotos. Esa es prácticamente la conclusión de la segunda *Intempestiva*:

> Pero esta vida liberada de sus cadenas está enferma, y hay que curarla. Padece de muchas dolencias y no sólo padece del recuerdo de sus cadenas, padece –y esto es lo que aquí nos concierne– de una *enfermedad histórica*. El exceso de historia ha debilitado la facultad plástica de la vida, ya no puede extraer del pasado su alimento vigorizante. La dolencia es terrible y, sin embargo, si la juventud no tuviese la clarividencia que es innata a la naturaleza, nadie sabría que se trata de una dolencia

> y que se ha perdido un paraíso de salud. Pero esta juventud adivina, a través del saludable instinto de esta misma naturaleza, cómo este paraíso puede volver a ganarse; conoce los bálsamos y las esencias mágicas que pondrán remedio a esta enfermedad histórica, al abuso de la historia. ¿Cómo se llaman estas medicinas? No nos sorprendamos si son nombres de venenos. Los antídotos contra el historicismo son el *no-historismo* y el *supra-historismo*. (10, p. 379-381.)

A fin de cuentas, todo esto es bastante conocido; por esta razón no insistiré en ello. Sin embargo, tuve que recordarlo porque, en cierta medida, se trata de la versión oficial de esta primitiva problemática nietzscheana de la historia. Es su versión propiamente filosófica. Ella inscribe a Nietzsche en la tradición metafísica; remite su interpretación de la historia y su estrategia anti-histórica –su odio, no a la historia misma sino al historicismo, esa especie de cáncer de la modernidad– a su interpretación más evidente del ser. Y a partir de eso permite comprender la célebre distinción, a la que generalmente se ve reducida la segunda *Intempestiva*, entre las tres formas de la historia (monumental, anticuaria y crítica) y las relaciones bastante complejas que Nietzsche establece entre las tres, cuya unidad constituye la historicidad misma. Volveré sobre esto.

Dicha interpretación no es en absoluto falsa o insuficiente. Incluso tiene su necesidad. Pero dado que va directo a lo esencial –en términos filosóficos– ya que tiene tendencia a descuidar y subestimar lo que, en Nietzsche, es aparentemente del orden de lo no-filosófico (y las *Intempestivas* son, de hecho, textos polémicos, o sea, textos políticos), ella no se queda, para descifrarlos, en los enunciados que de antemano considera como simplemente empíricos, o al menos, como subordinados a los enunciados ontológicos o a los que se suponen como tales. Este es evidentemente el caso de los enunciados políticos; los mismos que Heidegger nunca quiso tomar directamente en cuenta en los años treinta. Ahora bien,

al examinarlos un poco más de cerca, ellos se muestran gobernados por una lógica mucho más retorcida que aquella que opone la enfermedad y la salud en el horizonte de la determinación del ser como vida y poder. Una lógica más retorcida: esto quiere decir una lógica capaz, en el fondo, de arrebatar y de desplazar, incluso de secundar y subordinar, a la llamada "determinación ontológica".

(No acuso en lo más mínimo a la interpretación heideggeriana de Nietzsche. Simplemente sugiero que Heidegger –quien pasado el episodio del 33 veía lúcidamente al "nietzscheanismo" como el enemigo principal– no podía, sin embargo, tomar en cuenta los enunciados políticos de Nietzsche. Es decir, todo lo que hay de "revolución conservadora" en Nietzsche, ya que finalmente dichos enunciados eran demasiado cercanos a sus propias posiciones políticas; incluso hasta en cierta desconfianza respecto de Alemania. Heidegger es, por el contrario, el primero en haber presentido que el discurso nietzscheano –la prédica nietzscheana– no se apoya en nada constituido ni admitido en calidad de "pasado", de "historia", de "pueblo", etc. En nada empírico. Y, por ende, es el primero en haber presentido que lo político, en Nietzsche, depende de otra ontología o supone un desplazamiento de la ontología.)

¿En qué consiste este discurso? ¿Cuál es la intención política de la segunda *Intempestiva*? Se sostiene en dos proposiciones:

1. Alemania no existe.
2. Alemania no existe porque está desprovista de ser propio.

O sea, por consiguiente, una constatación, un juicio de existencia (o, en este caso, de inexistencia) y, apuntalándolo, un juicio, un "teorema", una proposición que es preciso denominar ontológica: existir (ser) es tener un ser-propio (una

"identidad"). Con esto ya pueden entrever que se introduce otro tipo de ontología, o al menos otro tipo de conceptualidad ontológica, que aquella con la que primero tuvimos relación: la vida viene a sustituirse por lo propio o la propiedad (ser es vivir, respirar).

En primer lugar, Nietzsche está lejos de ser el primero en hacer esta constatación. Por otra parte, para denominar esta inexistencia utiliza la palabra que, desde Schiller y Hölderlin, si no antes, designa el sentimiento fundamental de los alemanes: *Not*, el desamparo, la miseria interior. Dicho desamparo, a ojos de Nietzsche, remite ante todo a la ausencia de "unidad espiritual". "Alemania no existe" no significa simplemente que Alemania esté en espera de su unidad política. Una unidad política no es nada en sí misma. Que "Alemania no existe" quiere decir que no existe la condición para la unidad política, que no hay identidad alemana, que falta eso que Nietzsche llama "la unidad del espíritu alemán y de la vida alemana". Por falta de semejante unidad los alemanes no tienen ninguna certeza en relación con su ser, nunca están seguros de su interioridad colectiva; su personalidad es débil. No sólo están afectados por el mal moderno por excelencia –el mal histórico– que es la despropiación ("No poseemos nada por nosotros mismos, nos-otros modernos", no somos más que "enciclopedias ambulantes", estamos "llenos de épocas, de costumbres, de artes, de filosofías, de religiones, de conocimientos de otros"), sino que el mal se redobla en ellos por el hecho de que nunca han sido algo, nunca han sido un pueblo pese a que quizá lo han tenido todo para convertirse en uno. Los alemanes son un no-pueblo absoluto. Y ese es el desamparo.

Aquí lo decisivo se encuentra menos en la asignación de las causas (además veremos en un instante que la causa es única) que en la manera en que Nietzsche tematiza y describe este mal alemán, es decir, esta alienación en sentido estricto. Habla de escisión entre el exterior y el interior, de contradicción entre forma y contenido, de "contraste extraño" entre

un ser íntimo al que nada exterior le corresponde y un ser exterior al que no le corresponde nada íntimo. Bajo el pathos ético, es en realidad una temática estética lo que se abre paso, y reconocemos en las categorías manejadas por Nietzsche el léxico tradicional de la teoría o de la filosofía del arte: la obra de arte, la gran obra de arte, siempre ha sido pensada como aquella en que la relación entre fondo y forma es absolutamente necesaria, de modo tal que entre el "adentro" y el "afuera" reina una perfecta adecuación. Esto es, además, lo que de igual manera define al bello animal, a lo orgánico como tal, lo viviente por excelencia. Pero *obra* y *orgánico* son la misma palabra, y queda por saber cuál sirve de modelo para la otra, si el arte o la vida. O saber qué es lo que domina en el caso del pensamiento de Nietzsche: una onto-zoología o una onto-mimetología.

Al menos en el comienzo, la coerción filosófica es doble y suficientemente poderosa como para obligar a Nietzsche a hablar, de un sólo aliento, de la cultura de un pueblo en términos de obra de arte y del pueblo mismo como "unidad viviente":

> La cultura de un pueblo (...) fue definida alguna vez, y con razón, como la unidad de estilo estético [artístico] en todas las manifestaciones de la vida de un pueblo. No hay que equivocarse con esta definición y creer que se trata de oponer la barbarie al *bello* estilo. El pueblo al cual podemos atribuir una cultura debe ser, con toda efectividad (*Wircklichkeit*), una unidad viviente, y no debe ser dividida entre un "afuera" y un "adentro", una forma y un contenido. (4, p. 259.)

Un pueblo, al igual que un hombre o una cultura, una civilización (*Kultur*), no existe, no tiene su unidad propia; sólo vive en cuanto es pensable como obra de arte. En realidad es la onto-mimetología lo que triunfa y, en el "primer Nietzsche", es lo que siempre ha triunfado sobre la onto-zoología.

Para Nietzsche, ser es *ser obrado*. Si el ser –la vida– es pensado (es pensamiento) como potencia, como *dynamis*, es porque primero es pensado, en cierto eco de la interpretación griega del ser, como producción, como *poiesis* (la cual es, además, igualmente constitutiva de la *physis*), y porque la producción es a su vez pensada como puesta en obra, como *energeia*. El ser es energía. Pero esta energía es ella misma comprendida de manera moderna, en el horizonte de la determinación subjetiva del ser. Esta energía es la de un sujeto en el sentido de la subjetividad: es la capacidad propia de un artista, sea o no humano. (De todos modos, cuando es verdaderamente grande, es decir, cuando es verdaderamente artista, el artista humano es el genio. Su energía –y en este punto Nietzsche es perfectamente fiel a la reinterpretación kantiana de la *mimesis*[3]– es la energía natural misma.) La capacidad del artista se define por la capacidad de ejecutar de manera acabada, de llevar a su término o a su fin, a su *telos*, la cosa ejecutada o puesta en ejecución. La energía es también *entelecheia*, formación cumplida. Así, sólo existe como tal lo que está plenamente acabado en su forma. La existencia es efectividad, *Wirklichkeit*: puesta en obra (*Werk*) entera y completa.

Para Nietzsche, el modelo de la práctica artística es proporcionado por la escultura. Quizá hay ahí, secretamente, un eco de Hegel. No solamente porque ambos se refieren al arte griego (como parangón del "gran arte"), sino porque para ambos es esencial al arte que su manifestación más elevada tenga lugar en la erección de una figura, de una *Gestalt*. La capacidad artística –la potencia, en el sentido ontológico– reside esencialmente en lo que Nietzsche llama, unas veces de un modo kantiano o post-kantiano (romántico) la "fuerza formadora" (*bildende Kraft*), otras veces de un modo más personal, la "fuerza plástica" (*plastische Kraft*) o la "fuerza figuradora"

3. *Critique de la Faculté de juger*, § 46. [Existe traducción al español: *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción, introducción e índices de P. Oyarzún, Caracas, Monte Ávila, 1992. *N. del T.*]

(*gestaltende Kraft*)[4]. Preferiré traducir en "latín" por "fuerza ficcionante", pensando en la manera en que la filosofía, es decir, la construcción de "ficciones teóricas", debe hacerse según Nietzsche "a martillazos" –lo que hay que entender, desde que Heidegger nos lo ha enseñado, con referencia al arte del escultor. La esencia plástica del arte es lo apolíneo en tanto puesta en forma del caos, la confusión y la dilatación.

Entonces no es azaroso que desde las primeras páginas la salud (es decir, el ser-sí o el estado de no-alienación, la existencia como existencia efectiva) esté relacionada con la capacidad plástica. La vida es pensada según el modelo del arte, y no a la inversa:

> Para definir el grado y fijar el límite en que es preciso olvidar absolutamente el pasado, sin lo cual éste se convertiría en el enterrador del presente, habría que conocer la medida exacta de la *fuerza plástica* de un hombre, de un pueblo, de una civilización. Es decir, de la facultad (*Kraft*) de crecer por sí mismo, de transformar y de asimilar el pasado y lo heterogéneo, de cicatrizar sus llagas, de reparar sus pérdidas, de reconstituir las formas quebradas. Hay hombres que tienen tan poca de esta fuerza plástica que pueden morir por un solo incidente (...). Hay otros, por el contrario, a quienes las catástrofes más brutales y aterradoras (...) los afectan tan poco que consiguen, en el mismo momento o un poco después, restablecer una salud satisfactoria... (1, p. 207.)

Pero gracias a esto vemos de qué se trata en la existencia efectiva: no basta con ser sí mismo, también es preciso formarse a sí mismo. La fuerza plástica es la facultad de "crecer por sí mismo" y cumplirse por sí mismo. Para un sujeto, cualquiera sea, su formación –únicamente por la cual es él

4. En otro registro semántico, la formación y la cultura (*Bildung*) se relaciona con la estatuaria (*Bild*, imagen, significa también estatua).

mismo– es una autoformación. Y eso es en general lo que falta a los Modernos, a los hombres de la cultura histórica, y todavía de manera más cruel, aquello que falta a los alemanes. Alemania no existe porque los alemanes no son un pueblo en cuanto obra auto-orgánica, si puedo decirlo así.

¿Qué quiere decir esto?

Simplemente que los alemanes viven *en imitación*. Desde luego tienen una formación y una cultura, una *Bildung*, pero ésta proviene del exterior y no responde a ninguna necesidad íntima. Además, por esta razón su cultura es enteramente histórica y por eso los alemanes son, entre todos los pueblos de Europa, el más "historiador" que hay.

La descripción que hace Nietzsche, lo sabemos, es de una severidad despiadada: los alemanes nunca han tenido cultura propia sino un simple saber –por sí mismo alienante– de lo que es la cultura. Ellos, por consiguiente, siempre vivieron según convenciones: cuando las convenciones que los regulaban tenían por origen cierta solidez (es el caso de las que provenían de los franceses), su vida tenía cierto valor debido a esa intermediación. En cambio, desde que se dieron la tarea de sacudirse de la sujeción a dichas convenciones (de ser "ellos mismos", de no imitar más o no dejar que su conducta les fuese dictada), se han sometido a convenciones todavía peores, pues por esto, por falta de un verdadero principio interno, han ido a buscar sus modelos en muchas partes. El resultado no es sólo que los alemanes no son ellos mismos sino que ofrecen un espectáculo desolador. La imitación es una categoría estética que pertenece originalmente a la estética del teatro. Espectáculo desolador significa mala comedia, mascarada, muecas carnavalescas, remedos. Alemania es un teatro lastimoso en cuya escena se actúa una representación lamentable. En este sentido, se asemeja a la Roma imperial: ahí todo es un papel, se plantea al "tipo universal", el cosmopolitismo se eleva a la altura de una institución. Pero en realidad no es más que una existencia de epígonos, de hijos tardíos, acen-

tuada todavía más por la masificación que afecta a todos los pueblos de la era industrial. Una imitación de masa.

Todo esto quiere decir que la inexistencia alemana reside en la *pasividad* alemana. En conformidad con toda una tradición que se remonta al menos hasta Platón, Nietzsche piensa primero la imitación, la *mimesis*, como pasividad. Pues la imitación no es en primer lugar la del actor (genitivo subjetivo) sino la imitación de lo que el actor, al imitar, da para imitar. La imitación es espontáneamente entendida como la identificación del espectador, ese modo efectivamente pasivo por el cual se accede a sí mismo padeciendo el modelo del otro, de modo tal que el ser-sí, como Platón dice sustancialmente, se constituye a la manera en que una figura se imprime sobre una materia maleable cuando es acuñada por un *typos* o cuando es "tipeada"[5]. La imitación, en este sentido –y Girard conservará algo de esto, como antes lo hizo Freud–, es el régimen general de la socialidad, de la "mala" socialidad, desde la primitiva in-formación del niño por parte del discurso adulto y de los relatos (los mitos) que se le cuentan, hasta la rivalidad que necesariamente opone lo imitado a quien imita, y no solamente durante el aprendizaje social, y que a fin de cuentas, amenaza la cohesión social. Por ello, si la metáfora teatral –en todas sus formas– organiza de manera tan rigurosa y constrictora toda la descripción que hace Nietzsche de la inexistencia alemana, es porque bajo los papeles, las máscaras, los fantoches, las marionetas irrisorias, etc., no piensa en el arte del actor (que contrariamente a Platón y en la perspectiva de la inversión del platonismo, sitúa de forma muy elevada, como además hace con el teatro en general), sino que piensa en lo que Diderot, luego de muchos otros, llamaba el teatro o la comedia del mundo. O sea, un teatro donde en realidad el espectáculo está en la sala. Esto es lo que hace decir a Nietzsche que los alemanes son los "espectadores" de una gigantesca

5. "Typographie", *op. cit.*

"exposición universal". Y esto es, sobre todo, lo que a sus ojos explica la incesante exclusión por parte de la Alemania "real" (es decir, por parte de los "filisteos de la cultura") de todos los que portan o encarnan sus posibilidades espirituales y creadoras. Piensa en Wagner, por supuesto, pero en las conferencias de Basilea también evoca, con (mucha) más convicción, a Lessing, Winckelmann y Schiller. Y sabemos que de todos modos la lista es muy larga.

Alemania, en suma, "inexiste" por su ausencia de arte o por el rechazo a reconocer su arte: la gran música alemana de la cual habla *El nacimiento de la tragedia*, del coral luterano a Wagner. Lo que significa que mientras no haya arte alemán o que el arte alemán no sea reconocido por los mismos alemanes, no habrá pueblo alemán, el pueblo alemán permanecerá incapaz de formarse a sí mismo y de erigirse él mismo en obra de arte viviente. "El arte se desvanece desde que vosotros amparáis vuestros actos bajo el toldo de la historia" (5, p. 271). La cultura histórica, la imitación, impiden todo acceso de Alemania a sí misma, a su ser propio. La imitación es despropiación.

Ahora bien, desde los griegos, desde Platón y la determinación aristotélica de la *tékhne*, el arte es él mismo imitación, *mimesis*. Nietzsche, evidentemente, no lo ignora. O más exactamente, tanto como cualquier otro, no escapa de eso, no consigue sustraerse al poder de dicha determinación. Sin embargo, a sus ojos, la imitación que se efectúa en el arte –lo que literalmente hay que entender con esto– no es para nada una imitación pasiva. Además, es en este punto donde de manera muy precisa Nietzsche se opone a Platón y se deja conducir por Aristóteles, pese a lo que diga o crea. (La crítica de Aristóteles que contiene *El nacimiento de la tragedia* es la crítica de la interpretación neo-clásica de Aristóteles; no afecta en nada a Aristóteles mismo.) La *mimesis* propiamente artística, es decir, la *mimesis* productiva o productora es, por el contrario, el grado más elevado de la actividad. Además, ella es lo propia-

mente viril que posee la actividad humana en general, pues, como ustedes saben, conforme a una de las coerciones más antiguas y oscuras de la filosofía, Nietzsche distribuye lo viril y lo femenino según la distinción entre lo activo y lo pasivo.

La lucha contra la imitación y la cultura histórica consiste entonces, en lo esencial, en una conversión de la *mimesis*; tal como lo es en general la lucha por conducir la estética contra la receptividad, contra el punto de vista del aficionado y del espectador, en resumen: contra la consumación del gusto. Convertir la *mimesis* es virilizarla, de modo tal que ella deje de tomar la forma de la sumisión para convertirse realmente en creadora. Y si hay una mala relación con la historia en el caso de la imitación pasiva, es preciso convertirla y transformarla en relación creadora. Y de hecho, la historia –la historia "bien entendida", dice Nietzsche– es "el Eterno masculino" (5, p. 279-281).

De manera un poco análoga a lo que sucede con el Diderot de la *Paradoja sobre el comediante*, esta conversión viril de la *mimesis* es la conversión de un *pathos* en un *ethos*. Es una conversión propiamente heroica o que, más exactamente, se subordina al gran modelo agonal de la imitación heroica, tal como domina toda o casi toda la pedagogía antigua, pese al derrumbe –deseado por Platón– de la *paideia* aristocrática arcaica. Es por eso que la imitación no histórica se sitúa bajo la invocación de Plutarco y de sus *Vidas ejemplares*:

> Si (...) os adentráis en la vida de los grandes hombres, descubriréis en ella que el supremo imperativo es madurar y sustraerse de esa influencia paralizante de nuestra época, que precisamente concibe su provecho en impediros alcanzar dicha madurez con el fin de dominaros y explotaros. Y cuando queráis leer biografías, que no sean esas que dicen: "el señor tal y cual y su tiempo", sino aquellas cuyo título debería ser: "un hombre que lucha contra su tiempo". Saciad vuestras almas con Plutarco y, creyendo a sus héroes, atreveos a creer

> en vosotros mismos. Con un centenar de individuos así formados, educados de manera no moderna, maduros y acostumbrados al heroísmo, toda la ruidosa cultura de epígonos de este tiempo podría quedar reducida en la actualidad a un eterno silencio. (6, p. 305.)

Tres rasgos configuran principalmente esta segunda *mimesis*. (Está de más decir que esquematizo mucho.)

Primero, y como acaban de escucharlo, ella tiene la función paradójica –pero la lógica mimética es siempre paradójica, es incluso lo que la define o la in-define– de asegurar la auto-formación o la auto-organización misma. Aquí se trata de la paradoja de la forma: mientras más creo en los héroes, más creo en mí mismo. Es decir: mientras más imito, con una imitación activa, deliberada, construida (con esta imitación que es, en el fondo, la del actor auténtico, que en ningún momento se deja someter a su modelo pero que lo elabora con todo conocimiento de causa; con toda frialdad, como dice Diderot), más me construyo a mí mismo, por mí mismo. La *mimesis* auténtica es la interiorización del modelo, es decir, una reconstrucción. Por eso, y sólo por eso, se entiende que ella pueda ser un medio de identificación: es la apropiación de un modelo para quien no tiene ser propio. La despropiación más extrema es la única oportunidad para la auténtica apropiación.

Segundo rasgo: el modelo, los héroes, son los griegos. Otra marca de lo "intempestivo" (no obstante, tan alemán...): yo soy "un discípulo de la antigüedad", dice Nietzsche desde el principio. Son los griegos en el momento de su "mayor poder" quienes, por primera y única vez, son ellos mismos y por sí mismos formados (obrados) sin recurrir a modelo alguno. Son los griegos de una efracción puramente ahistórica (y, además, por eso mismo, supra-histórica, lo que se nota en sus dos creaciones más poderosas: el arte y la religión; la "religión estética", habría dicho Hegel). Son entonces los griegos de una brecha o de una ruptura en la continuidad histórica que, en cuanto tal, fue creadora de historia:

> Si la historia –dice Nietzsche– no fuese más que un "sistema universal de pasiones y de errores", el hombre debería leerla como Goethe aconsejó leer el "Werther": "¡sé un hombre y no me imites!" Afortunadamente, la historia también conserva el recuerdo de los grandes luchadores *contra la historia*, esto es, contra ese ciego poder de lo real, exponiéndose por ella misma a la acusación de evidenciar como personalidades verdaderamente históricas aquellas que se preocupan muy poco por el "así es", y que obedecen orgullosa y jovialmente, al "así debe ser". (8, p. 339.)

Los griegos, dicho de otro modo, no pertenecen a la historia: no son seres históricos. Y es por eso que sólo ellos son dignos de ser imitados. Ahora bien, ahí se encuentra –y ese es el tercer rasgo– otra paradoja: en efecto, ¿qué relación es pensable con los griegos si no una relación histórica? Se dirá que es un asunto de fármaco-lógica. Conocemos su funcionamiento: es asimismo a la historia a la que le concierne, como dice Nietzsche, "resolver el problema de la historia". Un poco de historia, en dosis razonables, es el más eficaz de los antídotos. Y, sin embargo, no lo es. Paralelamente, en otro estrato o según otro hilo conductor del mismo texto, la paradoja es asumida en su paradojalidad más extrema: en la imitación de los griegos se trata de una relación no-histórica con el ser de los griegos, él mismo no histórico. Se trata en realidad de una concepción totalmente distinta de la historia y de la historicidad.

Una manera relativamente sencilla de entender lo que ahí se juega para Nietzsche es reemplazar su tentativa en el horizonte desde el cual ella misma se sitúa, discreta pero insistentemente, desde *El nacimiento de la tragedia*. O sea, en el horizonte de la rivalidad agonal con la imitación neo-clásica, la imitación a la francesa (la segunda *Intempestiva*, como todos los primeros escritos de Nietzsche, está escrita tras el impacto producido por la decepción de 1870: incluso la guerra contra

Francia no cambió nada ni en el estado ni en las disposiciones de Alemania) en vista de la apropiación de los "medios de identificación"; y, a través de ello, la rivalidad con la imitación neo-clásica, la rivalidad con el Renacimiento, es decir, la rivalidad con el estilo propiamente latino –y católico– de la imitación renacentista. Evidentemente lo que se juega es que la tierra de la Reforma produzca su renacimiento, o más bien, un *nacimiento* inaudito.

Pues, de hecho, todo es un problema de nacimiento, o sea, de origen. Como siempre ocurre en Nietzsche. No olvidemos que en el fondo es el único tema del primer libro. A la imitación de tipo latino que, desde Roma, es histórica –y que es histórica en el sentido en que se modela según los *resultados* de la cultura griega, según sus obras– hay que sustituir la imitación de lo originario en los griegos, y que es su poder creador y auto-creador, su capacidad de efectuación, su fuerza formadora. Hay que sustituir la imitación de los *poiemata* por la imitación de la *poiesis* misma, la imitación de la potencia. Al igual que ellos, es preciso nacer de sí-mismo, auto-engendrarse y auto-constituirse: hacerse obra. La imitación está pensada aquí según el modelo kantiano de la ejemplaridad genial (*Nachfolge*, por oposición a *Nachahmung*, la imitación servil), tal como Kant intenta definirla en la tercera *Crítica*[6]. Lo que Nietzsche espera de los alemanes es que recojan la herencia del *genio* griego.

Esto supone dos cosas.

Por una parte, como bien se imaginan, que sean exhumados y sacados a relucir otros griegos que aquellos de la latinidad. Es la razón por la cual, en línea con el romanticismo (de

6. § 47 (cf. también el § 32). Kant experimenta cierta dificultad para definir esta forma de *mimesis*: "Es difícil explicar cómo ésta [*la transmisión de la herencia ejemplar*] es posible. Las ideas del artista suscitan en su discípulo ideas similares cuando la naturaleza ha dotado a este último de una proporción similar de facultades del ánimo. Los modelos del arte son las únicas guías que pueden trasmitirla a la posteridad" (trad. Philonenko, Vrin, 1965). En resumidas cuentas esto viene a explicar la *mimesis* por la *mimesis*.

Schlegel), con Hölderlin y Hegel, Nietzsche opone dos Grecias: no simplemente, como siempre se dice, la Grecia dionisiaca y la Grecia apolínea (dionisiaca y apolínea, en su unidad orgánica, sólo es una Grecia, la Grecia trágica); sino que esta Grecia trágica o "clásica", como también dice Nietzsche, es opuesta a la Grecia "decadente", aquella de Eurípides y Sócrates, que es política, sofística, filosófica –en el fondo, ya historiadora– y que ya no produce nada sino que vive de la grandeza de la auto-producción primitiva.

Pero, por otra parte, como esta Grecia trágica, sea cual sea que haya sido su grandeza, no es en absoluto inocente de la aparición de la Grecia decadente, y luego de la interpretación latina de esta última (es preciso suponer, como ya lo hacía Hölderlin, un accidente o una catástrofe en la historia griega; es decir, en el léxico de Nietzsche, una caída súbita de tensión, una debilidad brusca, un aminoramiento de la potencia creadora), imitar a los griegos debe significar: hacerlo mejor que ellos. La imitación de la que se trata en la concepción "monumental" de la historia –y desde hace rato no hablo de ninguna otra; lo monumental es lo ejemplar, lo que es digno de ser imitado (2, p. 231)– debe apuntar, dice Nietzsche, a "sobrepasar los modelos" (2, p. 223). Allí reconocemos, en su forma matricial, este imperativo agonístico que desde Winckelmann y (por lo menos) hasta Heidegger constriñe a toda la tradición alemana y regula su relación –irregulable– con los griegos. Llevada al extremo –y de alguna manera casi siempre lo habrá estado; Nietzsche no es ni el primero ni el último en padecerla en su forma extrema– ordena imitar a los griegos sin imitarlos, o más exactamente, imitar a los griegos sólo hasta el punto donde han dejado de ser inimitables y se han vuelto responsables de la *imitatio* de los Antiguos. Como creí posible mostrar a propósito de Hölderlin, se trata de una perfecta estructura de *double bind*[7]. Ella habrá condenado a Alemania,

7. Véase aquí mismo "Hölderlin y los griegos".

al menos hasta el Tercer Reich, a un destino que bien podría llamarse psicótico; destino del cual, por lo demás, Hölderlin y Nietzsche, cada uno a su manera, no habrán podido escapar.

Pero antes de llegar a eso, siempre existe la esperanza de una solución, la esperanza de una posible curación o de un posible tratamiento preventivo. La estrategia en Nietzsche –una estrategia que por otra parte se ciñe curiosamente a una lógica bastante similar a la que gobierna, en otro registro, los primeros textos de Marx– se funda en la idea de que sólo los desheredados, es decir, quienes ya no son nada, por cuanto el peso de su herencia es enorme, quienes no tienen absolutamente nada propio, son capaces de encontrar la fuerza para nacer en esta alienación y esta despropiación extremas: la fuerza para encontrar la grandeza de un comienzo. "Si la grandeza pasada fue *posible* al menos una vez, sin duda ella será todavía posible en el futuro" (2, p. 229). Pero hay que efectuarla y semejante efectuación es una ruptura: una efracción fuera de la historia.

El hombre de la historia monumental, el hombre "activo y poderoso", aquel que "libra un gran combate" por la única recompensa de la "gloria", es decir, la ejemplaridad, seguramente cree que "los grandes momentos de la lucha entre los individuos forman una cadena que prolonga a través de milenios la línea divisoria de la humanidad" (2, p. 225). El encadenamiento agonal constituye una continuidad histórica, "una cohesión y una continuidad de la grandeza a través de todos los tiempos" (2, p. 227). Pero no es preciso que de la continuidad se deduzca la repetición. Y sabemos además que es para escapar de este peligro que Nietzsche menciona por primera vez, y rechaza, la hipótesis (empírica) del eterno retorno:

> En el fondo, lo que una vez fue posible, no podría volverse posible por segunda vez, a menos que los pitagóricos tuvieran razón al creer que, cada vez que se presente una misma constelación de los cuerpos celestes, deberían repetirse los mismos acontecimientos sobre la

> tierra, incluso hasta llegar al menor detalle. De modo que cada vez que los astros tuvieran entre sí una determinada posición, un estoico se uniría con un epicúreo, César debería ser asesinado y Colón descubriría América. Sólo si la tierra recomenzara una y otra vez su drama después del quinto acto, si fuera cierto que el mismo encadenamiento de causas, el mismo *deus ex machina*, la misma catástrofe, volvieran en intervalos regulares, entonces el hombre poderoso tendría derecho a desear que la historia monumental se repita con una fidelidad iconográfica, es decir, desear hasta en el menor detalle cada hecho con su particularidad y unicidad bien definidas. Pero sin duda esto no ocurrirá antes de que todos los astrónomos se hayan convertido en astrólogos. (2, pp. 229-231.)

Dicho de otra manera: el peligro que entraña la historia monumental, si ella no implica ruptura, es "encontrarse ligeramente desviada, deformada en color de rosa, parecida entonces a la libre invención poética (*Erdichtung*)". "Incluso hay épocas –dice Nietzsche– que son incapaces de distinguir entre un pasado monumental y una ficción mítica, ya que las mismas incitaciones pueden venirle de uno u otro" (2, pp. 231-233). Es por eso que la historia monumental tiene necesidad, a su lado (y para corregirla), de la historia anticuaria –la historia devota que conserva y venera el pasado, impidiéndole así reducirse a la pura emergencia de grandes momentos– y sobre todo de la historia crítica, la historia que juzga y convoca al pasado ante su tribunal para estimarlo según el criterio de servicio prestado a la vida. Nietzsche dice nuevamente que hay que tener la fuerza "para quebrar y disolver un fragmento del pasado con el fin de poder vivir" (3, p. 247).

Esta necesidad de la ruptura, de una violenta efracción como la del nacimiento, nunca equivale evidentemente a una recusación del modelo griego. La ruptura siempre es pensada fundamentalmente como ruptura con el presente; y con aque-

llo que de un pasado, y de un pasado poco digno de ser imitado, sobrecarga al presente. La ruptura, la voluntad de ruptura –que es pura voluntad creadora: voluntad del por-venir– siempre es tal que repercute en la captación del modelo. De manera más exacta: vuelve enigmático al modelo. O de manera aún más exacta: restituye el modelo al enigma de la ruptura que él mismo fue.

Es a dicha ruptura, y entonces a la invención del por-venir, que remite el motivo oracular (la alusión es siempre, desde luego, al oráculo de Delfos, al oráculo apolíneo): "La sentencia del pasado –escribe Nietzsche– es siempre la sentencia de un oráculo. Sólo la comprenderéis si sois los arquitectos del futuro, los conocedores del presente" (6, p. 303). Y agrega casi enseguida: "Formad en vosotros la imagen de lo que debe ser el futuro y olvidad el prejuicio que ve en ustedes a epígonos". En cuanto oracular, en cuanto enigma, el pasado sólo porta y ofrece esta única indicación: el futuro está por construir. Es el enigma de la pura indicación del futuro. Es por ello que, cuando en las últimas páginas Nietzsche exhorta a la "juventud alemana" a trabajar o más bien a obrar en el nacimiento de Alemania, recuerda necesariamente el precepto délfico y la interpretación que da Heráclito del enigma oracular:

> ¿Y cómo llegaremos a esta meta?, os preguntaréis. El dios délfico os recuerda su sentencia desde los primeros pasos del viaje hacia esa meta: "Conócete a ti mismo". Es una sentencia difícil, porque ese dios "no oculta ni anuncia nada, simplemente indica", como dijo Heráclito. (10, p. 387-389.)

El pasado sólo es un modelo en tanto pura indicación de un posible: de una "grandeza posible". Sólo da un advenir por imitar, pero nada que ya haya advenido. La *mimesis* histórica, tal como Nietzsche la concibe, no consiste en repetir a los griegos sino en encontrar lo análogo de lo que fue su posibilidad: una disposición, una fuerza, una potencia. La ca-

pacidad de sustraerse del presente, de romper con el pasado, de vivir y de comprometerse bajo la coerción de lo todavía-no advenido. Esta *mimesis* no admite ningún modelo constituido; ella construye sus modelos. Es una *mimesis* creadora. Es una "poiética": el gran arte mismo.

De ahí que la relación con los griegos sea en realidad del orden de lo sublime, y no de lo bello. Lo sublime, dice Nietzsche, es "el acontecimiento incomprensible" (5, p. 271). Los griegos son dicho acontecimiento incomprensible, y eso es lo que constituye su ejemplaridad misma. Al ejemplo sublime, por consiguiente, debe responder un acontecimiento que no sea menos incomprensible. Y ese es el sentido de la ruptura o de la efracción a la cual apela Nietzsche. Lección schilleriana: Alemania sólo conseguirá existir elevándose a la altura de lo sublime. Es decir, según otra definición de lo sublime: si ella no se deja medir con nada. Lo sublime es lo inconmensurable. La *mimesis* en la que Nietzsche piensa es una imitación de lo inconmensurable.

Es además en este sentido que la historia –la escritura de la historia– depende ella misma del gran arte. La disposición requerida de la historia es relacionada explícitamente con la disposición del artista sublime: "Pensamos en ese estado estético, en ese completo desprendimiento de todo interés personal en el cual el pintor, en medio de un paisaje tempestuoso, bajo el trueno y el relámpago, o en un mar agitado [*estos son los* topoi *kantianos de lo sublime*], no sigue más que su visión interior y olvida por entero su persona" (6, p. 293). Ahora bien, dicho recogimiento equivale además, agrega Nietzsche, a una "completa absorción en las cosas". Y prosigue:

> Pero es una superstición creer que la imagen que las cosas muestran en un hombre inmerso en tal estado reproduciría fielmente el ser empírico de las cosas. ¿O es que las cosas en dichos momentos vienen por sí mismas a dibujarse, a reflejar, a fotografiarse ellas mismas, en cierto sentido sobre un ser pasivo? [*Como es la nor-*

> *ma en la época, la fotografía es el paradigma de la* mimesis *pasiva.*] Esto sería mitología, e incluso mala mitología. Esto sería olvidar que justo ese momento es el momento creativo de mayor originalidad y fuerza del alma del artista, el instante en que la facultad de componer está en su cúspide; el resultado será un cuadro artísticamente verdadero, pero no históricamente verdadero.

Además, sin ninguna casualidad, Nietzsche asimila este tipo de objetividad sublime de la representación con el "trabajo misterioso del autor dramático", es decir, del buen mimético, del mimético activo y creador: aquel que construye lo real y no lo reproduce, que "creó imágenes nuevas conforme a tipos dados" (no a hechos), que recoge –según una expresión de Grillparzer– "los acontecimientos que le son impenetrables", y cuya "poderosa facultad poética" está encargada de evocar, por esta misma razón, "lo que hay de más elevado y raro": la pura grandeza como tal.

IV

Uno de los raros lugares en *Sein und Zeit* donde Heidegger hace justicia a Nietzsche es el pasaje del parágrafo 76 –Birault le consagró un extenso comentario en su libro *Heidegger et l'expérience de la pensée*– donde, buscando fundar el origen ontológico-existencial de la historia (de la ciencia histórica, *Historie*) a partir de la historicidad (*Geschichtlichkeit*) del *Dasein*, Heidegger invoca positivamente la segunda *Intempestiva*. Escribe lo siguiente:

> La posibilidad de que la historia tenga, en general, una "utilidad" o al contrario un "inconveniente" "para la vida" se funda en que esta última es historial en la raíz de su ser y que, por consiguiente, en cuanto existente de hecho, se ha decidido cada vez por una historialidad auténtica (*eigentlich*) o inauténtica. En la segunda

> de sus *Consideraciones intempestivas* (1874), Nietzsche reconoció lo esencial acerca de la "utilidad y el inconveniente de la Historia", y lo dijo de un modo claro y contundente. Distingue tres tipos de historia: monumental, anticuaria y crítica, sin mostrar explícitamente la necesidad de esta triplicidad, ni el fundamento de su unidad. *La triplicidad de la historia está pre-bosquejada en la historialidad del* Dasein. Esto al mismo tiempo permite comprender también cómo una historia auténtica debe ser la unidad concreta y fáctica de esas tres posibilidades. La división instituida por Nietzsche no está hecha al azar. El comienzo de su *Segunda consideración* permite suponer que él comprendía más de lo que de hecho expresó.

Aquí no puedo entrar en la "cosa misma". Ello exigiría que las bases de la analítica existencial de la temporalidad y de la historicidad del *Dasein* fuesen perfectamente conocidas. Me contentaré pues con una esquematización muy breve, destinada simplemente a indicar lo que ahí se pone en juego.

En su principio, la intención de Heidegger no presenta ninguna dificultad: se trata simplemente de mostrar cómo, a las tres instancias históricas despejadas por Nietzsche, corresponden los tres *éxtasis* de la temporalidad, cuya "esencia –dice Heidegger– es la temporalización de la unidad misma de esos diferentes éxtasis". Que la temporalidad sea extática quiere decir que el tiempo no *consiste*, o que la temporalidad es "el originario fuera-de-sí". El *Dasein* ek-siste, por consiguiente, en tanto temporal, es decir, que es siempre el movimiento de sustraerse del presente y de trascender al ente-presente hacia su ser. O si se prefiere, el movimiento por el cual sólo se relaciona con su presente por cuanto, proyectado hacia su futuro, es remitido a su pasado, de modo tal que el presente mismo –el auténtico *instante*– es esa pura separación, esa distensión entre pasado y futuro; y dado que el tiempo no es nada de ente, el *Dasein* es el abismo de la presencia en el presente.

Lo notable aquí es que Heidegger retome por su cuenta lo sublime nietzscheano, según el motivo del éxtasis y en un registro con una profundidad completamente distinta. Por ejemplo, dado que la temporalidad se temporaliza originariamente a partir del futuro, lo monumental, el pasado en su grandeza, es conducido por dicho futuro y en realidad siempre se encuentra "ante nosotros". El pasado es una pura posibilidad. Igualmente lo que tiene lugar en la historia anticuaria es la apropiación de lo que ha sido en vistas a la constitución de un mundo que puede ser llamado "mío": de una patria o de un "hogar" (*Zuhause*). Pero este mundo no es ninguna región del mundo, no es nada dado ni consistente. Es además el "lugar" del des-tierro mismo, de lo *Unheimliche* o de lo *Un-zuhause,* con lo cual, según un modo hölderliniano, Heidegger calificará más tarde al *deinon* griego, lo horroroso o lo monstruoso, es decir, lo sublime. Por otra parte, es por eso que "de una manera existencial u ontológica, el no-estar-en-casa –dice Heidegger– debe ser comprendido como el fenómeno más originario". En lo referido a la historia crítica, ella abre el presente como crítica del presente, es decir, como posibilidad de sustraerse de la actualidad, del hoy y de separarse dolorosamente de su ser-público venido a menos. Ella encubre la posibilidad de la efracción. Y en suma es lo sublime, es decir, la trans-cendencia, o como Heidegger todavía lo reivindicaba en esa época, lo meta-físico como tal, lo que constituye la unidad misma de las tres instancias, y con ello, la unidad misma de la historia auténtica.

Desde luego, Heidegger no desliza palabra alguna sobre la problemática de la imitación. Aun cuando algunos parágrafos antes (§ 74), la relación con el pasado ha sido determinada según la posibilidad, para el *Dasein,* de "elegir a sus héroes" –¿y qué es un héroe, si no un modelo o un ejemplo?– o que, de manera general, toda la empresa heideggeriana se confunda, en su alcance político, con el proyecto de una "repetición" del comienzo griego, repetición tanto más violenta

y sublime por cuanto se dirige a lo que ha quedado velado en ese comienzo, a lo que propiamente no ha tenido lugar sino que ha permanecido "en reserva" y que, como tal, ha pasado por sobre el presente y ha caído delante de él. Es rigurosamente el esquema nietzscheano de la historicidad. Es decir, lo que bajo el nombre de lo sublime apela a una *mimesis* sin modelos y a una (re)fundación, en última instancia imposible, de la historia.

No me pronunciaré sobre lo que disimula la disimulación heideggeriana de la problemática mimética. Simplemente constato que, tanto a Nietzsche como a Heidegger, les tocó al menos una vez comprometer su pensamiento de la historicidad con una política determinada, la de Bismarck o la de Hitler. Dicho pensamiento, sin embargo, en lo que tiene de sublime, habría debido impedir de antemano semejante compromiso. No fue así, y me pregunto si acaso no permaneceremos desarmados ante el mundo que nos legó la tradición donde dichos compromisos no eran inevitables, mientras no comprendamos en serio lo que este tipo de compromiso permitió en la realidad histórica.

EL ANTAGONISMO*

I

En la desconstrucción de la estética nietzscheana, con la cual Heidegger inaugura en 1936 su larga *Auseinandersetzung*, su larga explicación con la totalidad de la "metafísica de Nietzsche"[1], podemos leer, en el recodo de un análisis complejo y diferenciado sobre "la embriaguez como estado estético", las siguientes líneas, advertidas y comentadas desde hace mucho tiempo, pero que aquí quisiera releer para comenzar. De ellas recogeré mi argumento:

> En lo que concierne al descubrimiento del antagonismo en la existencia de los griegos, que designa con los nombres de "apolíneo" y "dionisiaco", Nietzsche puede reivindicar con mucha razón el haber sido el primero en producirla y configurarla públicamente. Sin embargo, luego de varios indicios, es presumible que Jakob Burckhardt ya estuviese sobre la pista de dicho antagonismo en sus conferencias de Basilea sobre la civilización griega que Nietzsche siguió en parte. Si no

---

* Conferencia pronunciada el 16 de Febrero de 1985 en la Universidad de Niza, en el marco del coloquio "Nietzsche, Hölderlin et l'histoire".

1. Se trata del curso del semestre de invierno de 1936-1937, "La Voluntad de poder como arte", en *Nietzsche I*, Paris, Gallimard, 1971. [Existe traducción al español: *Nietzsche*, Dos Volúmenes, trad. J. L. Vermal, Barcelona, Destino, 2000. *N. del T.*]

> fuese así, Nietzsche no llamaría a Jakob Burckhardt, como lo hace en *El crepúsculo de los ídolos*, "el más profundo conocedor vivo de la civilización griega" (...). Lo que evidentemente Nietzsche no podía saber, aunque luego de su juventud supo con mayor claridad que sus contemporáneos quién era Hölderlin, es el hecho de que este último ya había visto y recogido este antagonismo de manera aún más profunda y más noble[2].

Si no se quiere desconocer el alcance de esta declaración, que no pasa en absoluto desapercibida viniendo de Heidegger, primero es necesario situarla en su contexto. Lo haré de la manera más rápida y seca posible.

La desconstrucción de la estética nietzscheana se inscribe, tal como sabemos, en el proyecto de una desconstrucción de la estética en general, es decir, del pensamiento o de la filosofía del arte tal cual ha sido elaborada desde el platonismo. Es lo que indica, entre otros documentos, el capítulo que inmediatamente precede a aquel del cual extraje las líneas precedentes y que recapitula toda la historia de la estética en "seis hechos fundamentales", desde los griegos hasta la inversión nietzscheana del platonismo[3].

De modo manifiesto, en los dos o tres años que siguen a su ruptura con el nazismo, este proyecto de desconstrucción general de la estética es la tarea más urgente a ojos de Heidegger. Es que en la problemática europeo-occidental del arte, es decir, de la *tékhne*, tal como culmina de cierta manera en el nacional-socialismo –y mucho más allá de la "estetización de la política" de la que Brecht y Benjamin hablaban–, hay algo que mantiene una relación fundamental, aunque sea de manera oscura, con la posibilidad del cumplimiento planetario o mundial de la metafísica bajo el aspecto de la técnica moderna. El nacional-socialismo es el "movimiento" (político y más

2. *Nietzsche I*, p. 99. Modifico un poco la traducción de Pierre Klossowski.

3. *Ibíd.*, p. 75 y sigs.

que político) inclinado sin saberlo, y en su insuficiencia, por dicho cumplimiento. La desconstrucción de la estética entra por consiguiente en una *Auseinandersetzung* indisociablemente "política" y "filosófica" (coloco estas palabras entre comillas por razones conocidas por todos). En la desconstrucción de la estética se juega en primer lugar el diferendo de Heidegger con el nacional-socialismo.

Nietzsche es el texto privilegiado para esta desconstrucción, para esta tentativa obstinada de hacer aflorar, explicitar y plantear el diferendo. Lo es de tres maneras principales: por haber servido de incentivo para la liberación de la esencia de la historia, de la historicidad o de la "historialidad", llevada a cabo por Heidegger en *Sein und Zeit*; en segundo lugar, por haber presidido el compromiso de 1933, con toda la enfática autoridad de su "Dios ha muerto"; y finalmente, para denominar o titular a ese pensamiento que, a falta de una radicalidad suficiente hacia la metafísica (o lo que viene a ser lo mismo, por falta de una atención suficiente hacia la cuestión del ser), no tenía nada decisivo para poder impedir su confiscación, su explotación, su deformación y su oscurecimiento por parte de la ideología filosófico-política del nacional-socialismo. (Sobre este último punto es perfectamente claro el curso de 1935, *Introducción a la metafísica*; y además sabemos que en su entrevista testamentaria de 1966, Heidegger asocia de manera explícita el debate con Nietzsche y la explicación con el nacional-socialismo[4].)

El gesto desconstructor respecto a la estética en general y a su último (gran) representante es, entonces, igualmente un gesto respecto a lo político. Por otra parte, esto no es menos visible en las lecciones y conferencias donde se elabora en la

4. *Ser y Tiempo*, §§ 72-76; *La autoafirmación de la Universidad alemana* (trad. Gérard Granel, Toulouse, TER, 1982, p. 12); *Respuestas y preguntas sobre la historia y la política* (trad. Jean Launay, Paris, Mercure de France, 1977, p. 34). [Existe traducción de estos textos en: *La autoafirmación de la Universidad alemana. El rectorado, 1933-1934. Entrevista del* Spiegel, estudio preliminar, traducción y notas de R. Rodríguez, Madrid, Tecnos, 1989. *N. del T.*]

misma época, positivamente si se puede decir, el pensamiento de la *Dichtung* y de la esencia de la obra de arte: el curso de 1934 sobre los himnos "El Rin" y "Germania" de Hölderlin, y las conferencias de 1936 recogidas en "El origen de la obra de arte", de las cuales se hace eco en el primer curso sobre Nietzsche[5]. En todo caso –ya que se trata de un motivo insistente– lo político siempre se encuentra ahí relacionado con lo que todavía podemos arriesgarnos a llamar su fundamento ontológico, disimulado o recubierto: la *polis* de los griegos no designa nada político –dice por ejemplo la *Introducción a la metafísica*– sino que es una palabra para designar el *Da* del *Sein*, la ek-sistencia misma. El retiro político de Heidegger es, en primer lugar, el índice de una acusación o de una puesta en cuestión de la esencia de lo político. Lo que no impide en absoluto que el discurso así sostenido, en retirada de lo político, sea en su profundidad abiertamente político. La palabra es, desde luego, condenada o puesta bajo sospecha (pero ya lo era en el 33); la cosa misma, sin embargo, no deja de ser pensada: lo político se denomina historia, *Geschichte*, o sea, el lugar donde se abre (o bien se cierra definitivamente) para un pueblo, la posibilidad de su existencia (de su *Dasein*), es decir, la posibilidad de un destino. En el discurso sostenido, en todos los sentidos, *contra* el nacional-socialismo, se trata de la destinación historial del pueblo alemán.

Por eso, en la confrontación entre Hölderlin y Nietzsche, en la cuestión del descubrimiento del antagonismo que está en el fundamento del *Dasein* griego, en modo alguno se trata de una cuestión de precedencia o de un conflicto académico referido a la interpretación de la antigua Grecia. Lo que está en juego en la interpretación de Grecia no es otra cosa que la posibilidad de Alemania. No se puede ignorar que al menos desde Winckelmann prácticamente todo el pensamiento alemán no ha dejado de enfrentarse con el problema de la imitación de los Antiguos

5. *Nietzsche I*, p. 111.

que legaba la modernidad europea (Renacimiento y clasicismo francés). Que este problema haya tomado, de manera tan constante, semejante agudeza, concuerda además con el sentimiento que predominó en toda la historia alemana, y por el cual la misma palabra retorna incansablemente: *Not*, el desamparo; a saber, que Alemania no existe, que no hay ser-propio ni identidad de los alemanes. De modo tal que es la misión del arte, o del pensamiento, hacer que algo como un pueblo alemán venga a la existencia, se represente y se presente, que *nazca* como tal o, si se prefiere, que se constituya en *nación*. Heidegger recoge fielmente la herencia de dicha tradición, a través de Hölderlin y Nietzsche. En el fondo, no es más que esa preocupación por Alemania lo que preside el compromiso del 33 –pues ese es en última instancia el sentido del Discurso de rectorado–, es decir, la invitación expresa a repetir el "gran comienzo" griego, la primerísima irrupción del saber (de la *tékhne*) en el seno de la totalidad del ente, con el fin de que el pueblo alemán –el "pueblo metafísico" por excelencia[6]– se reconozca y se identifique, entre todos los pueblos de Occidente, con la vocación a la conducción y la dirección, con la *Führung* espirituales.

Hölderlin y Nietzsche son aquí convocados –y confrontados– de una manera muy precisa. A las líneas que releí para empezar sigue el parágrafo siguiente, que no deja ninguna duda sobre las intenciones "políticas" de Heidegger. Heidegger explica en ellas –si se trata de una explicación– en qué medida la comprensión hölderliniana del antagonismo "en la existencia de los griegos" es, comparada con la nietzscheana, "más profunda y más noble":

> Este gran conocimiento se encuentra velado en una carta del poeta a su amigo Böhlendorf. En esta carta fechada el 4 de Diciembre de 1801, escrita poco antes

6. La expresión está en la *Introducción a la metafísica* de 1935 (trad. Gilbert Kahn, Paris, Gallimard, 1967, p. 49). [Existe traducción al español: *Introducción a la metafísica*, trad. A. Ackermann, Barcelona, Gedisa, 1993. *N. del T.*]

de su partida a Francia (...), Hölderlin opone, en el ser de los griegos, el "pathos sagrado" a la "occidental *sobriedad junoniana* en el don de la (re)presentación (*Darstellungsgabe*)". No hay que entender este antagonismo como una simple constatación histórica; más bien hay que entenderlo como algo que se revela en la reflexión inmediata sobre el destino (*Schicksal*) y la destinación (*Bestimmung*) de los alemanes. Sin embargo, hay que mantenerse en esta sola indicación, debido a que el saber propio que Hölderlin tenía de ello sólo podría determinarse de manera suficiente mediante una interpretación de su obra. Basta con que esta indicación nos permita presentir que el conflicto –nombrado de maneras diversas– entre lo dionisiaco y lo apolíneo, entre el pathos sagrado y la sobria (re)presentación, constituya una secreta ley de estilo de la destinación historial de los alemanes y que llegará un día en que deberemos estar listos y preparados para darle estatura y figura (*Gestaltung*). Este antagonismo no es una fórmula que únicamente nos permitiría describir una "cultura". Con este conflicto Hölderlin y Nietzsche marcaron con una interrogación la tarea de los alemanes consistente en encontrar historialmente su esencia. ¿Comprenderemos este signo? Una cosa es cierta: la historia se vengará de nosotros si no lo comprendemos[7].

II

En el conjunto de esta declaración hay dos cosas que pueden sorprender. Desde luego el mensaje es claro. Alusivo pero claro. Además, a partir de 1934 es invariable: en la tarea que incumbe a los alemanes –la tarea de "encontrar historialmente su esencia"– deben estar atentos a Hölderlin y no a Nietzsche, quien no alcanza ni la misma profundidad en el pensamien-

7. *Nietzsche I*, p. 99-100 (traducción ligeramente modificada).

to (y esto es todavía más cierto para el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, enredado en Schopenhauer) ni la misma profundidad en la interpretación de Grecia y en la comprensión de la relación existente entre los modernos alemanes y los griegos, pese a que la pregunta que plantea es idéntica a la de Hölderlin. Y no es sorprendente que Heidegger se rehúse aquí a decir en qué aspecto Hölderlin es más grande que Nietzsche, y que se contente –a falta de una interpretación de conjunto de su obra– con una simple "indicación". La apelación a Hölderlin, cuando se hace así, siempre es alusiva: a la vez "convenida" (es una pura afirmación, dando crédito a la sola autoridad de Heidegger) y "profética" (como todos los enunciados que componen la parte del discurso heideggeriano que depende de la predicación).

En cambio, lo que primero sorprende es que el descubrimiento del antagonismo sólo sea imputado a Hölderlin y a Nietzsche (con la mención, que concierne a Nietzsche –menos inocente o más pérfida de lo que parece–, del antecedente inmediato que representa Burckhardt). Sin embargo, Heidegger no podía ignorar que esta visión de una Grecia doble o dividida, incluso desgarrada, atraviesa desde Schiller (donde se encuentra en germen en la oposición entre lo Ingenuo y lo Sentimental) a toda una tradición alemana de la que se puede decir que es, para no entrar en detalles, la tradición idealista y especulativa. Este descubrimiento es de hecho un descubrimiento alemán, incluso uno de los grandes descubrimientos del pensamiento alemán posterior a Kant, y podríamos mostrar con precisión que no es en absoluto extraño a la oposición entre lo bello y lo sublime tal como la organiza y expone la tercera *Crítica*. Está presente en los primeros textos "filológicos" de Schlegel; ella no es desconocida para Schelling, estructura la interpretación hegeliana del momento ético en la *Fenomenología del Espíritu* –y por consiguiente, bajo el signo de *Antígona*, la interpretación de la tragedia como lugar de enfrentamiento entre antiguos y nuevos dioses (esta defini-

ción, como saben, fue retomada literalmente por Heidegger[8]). La cosa es tan patente, y fue tal la influencia del hegelianismo en la universidad alemana, que en la época en que Nietzsche escribe nada es más aceptado, de Ritschl a Bachofen o a Rhode, que la idea de semejante antagonismo.

Seguramente, sólo Hölderlin y Nietzsche emblematizaron dicho antagonismo con nombres divinos. Sólo ellos supieron que la historia depende esencialmente de la "mitología"[9], tal como lo enuncia la carta de Hölderlin a Seckendorf[10] y tal como podemos suponer que se enuncia en eco en la *Introducción a la metafísica*. Pero esto no impide en absoluto que este antagonismo sea siempre el mismo y no impide oponer con regularidad una Grecia arcaica, salvaje, oriental, nocturna o sombría (el "derecho de la sombra" hegeliano), mística (que conoce el trance y la posesión), ciertamente femenina –supongamos, la Grecia de las *Bacantes* de Eurípides– a una Grecia política y refinada, sobria, solar o luminosa (la "ley del día"), occidental, heroica y viril (o "atlética", como decía Winckelmann). En verdad, lo que aquí distingue a Hölderlin y Nietzsche, y que les confiere dicho privilegio, es haber pensado a partir de este antagonismo y haber pensado el destino alemán mismo, en la más estrecha relación con su interpretación mitológica de la historia: la diferencia entre lo "nacional" y lo griego, o entre la civilización trágica y la civilización teórica. Por consiguiente, haber introducido este mismo antagonismo

8. "L'Origine de l'oeuvre d'art", en *Chemins qui ne mènent nulle part* (Paris, Gallimard, 1962, p. 46). [Existe traducción al español: "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 1995. *N. del T.*]

9. "En sus orígenes, el conocimiento de la historia no consiste en desenterrar lo primitivo y reunir osamentas. No es una ciencia de la naturaleza, ni en su totalidad ni incluso a medias. Si es algo, es una mitología" (*Introduction à la métaphyisique*, p. 135).

10. "La fábula (es decir, el mito), rostro poético de la historia y arquitectónica del cielo, me ocupa en este momento más que todo, en particular lo Nacional, en tanto difiere de lo Griego" (12 de Marzo de 1804).

en Alemania, o en términos más generales, en la modernidad, y haber sacado a la luz –con mayor o menor fuerza o consecuencia, es innegable– una Alemania doble y dividida, incluso desgarrada. Sin dejar de pensar en categorías patológicas, fácilmente diría: una Alemania "esquizoide".

Lo segundo que puede sorprender es que Heidegger no mencione –o que simplemente lo haga al pasar, en la página que precede a los dos parágrafos que tomé y donde recuerda las tesis mayores de *El nacimiento de la tragedia*– que el descubrimiento del antagonismo no se hizo a partir de nada sino, *cada vez*, a partir de una interrogación precisa sobre la esencia de la tragedia griega.

No sólo significa que dicho descubrimiento procede de una interpretación del conflicto trágico, de esa pura contradicción (por ejemplo, el oxímoron edípico: culpable inocente) de la cual la tragedia ofrecía, representándola, su resolución y que, por esa condición, jugó un papel tan decisivo en la elaboración de la dialéctica especulativa. (Pienso evidentemente en el Schelling de las *Cartas sobre el dogmatismo y el criticismo*, pero también en la lectura hegeliana de Sófocles.) Tampoco significa solamente que al retomar en este contexto el documento capital legado por los griegos sobre la tragedia, a saber, la *Poética* de Aristóteles, estemos llevados necesariamente a reinterpretar en términos especulativos la interpretación "funcional" de la doble *katharsis* o, más exactamente, de la *katharsis* de esos dos afectos contradictorios que son el terror y la piedad. Significa, más bien, primero y esencialmente, que dicho descubrimiento no habría sido posible si lo que se planteaba como interrogación, para escritores y teóricos preocupados por un teatro moderno, no hubiese sido el enigma mismo de la tragedia: a saber, el enigma de la doble escena trágica o incluso de la división del espacio teatral griego en *orkhestra* y *skene* (de lo cual se deriva en serie la oposición entre lo lírico y lo dramático, entre la efusión y la representación, entre la mú-

sica y el discurso, etc.)[11]. Para realzar y designar al pensamiento del antagonismo en Hölderlin, Heidegger cita la primera de las dos cartas a Böhlendorf. Pero lo que no dice es que esta carta es en lo esencial una crítica de la pieza de Böhlendorf (el "idilio dramático" *Fernando o la iniciación en el arte*), acreditada además por Hölderlin, no sin complacencia amistosa, como "una *verdadera* tragedia moderna". Y sobre todo, lo que no dice es que la oposición entre el "pathos sagrado" y la "sobriedad junoniana" es lo que, desde el proyecto de *Empédocles* (que Nietzsche, después de todo, parece no haber ignorado) hasta las *Anotaciones* sobre las traducciones de Sófocles, no dejó de atormentar a Hölderlin, no sólo a propósito de la interpretación de la esencia de la tragedia griega sino también a propósito de la posibilidad de una tragedia moderna (no hay que olvidar que las traducciones de Sófocles estaban destinadas al teatro) y, de manera más general, a propósito de la posibilidad de un arte "hespérico" o "nacional". Si es legítimo confrontar a Hölderlin con Nietzsche según el ángulo del "descubrimiento del antagonismo", es porque ambos, y por razones bastante similares (incluso si el verdadero proyecto de Nietzsche se ve ofuscado por su wagnerismo inicial), reconocen en la cuestión de la tragedia su asunto más importante. A través de ésta, y sólo a través de ella, ambos necesariamente debían tomar en consideración la historia del arte occidental, es decir, también, la historia (a secas) de Occidente y de su cumplimiento aguardado, o esperado, en Alemania.

No hay en esto ninguna acusación dirigida contra Heidegger: el carácter político de dicha declaración en esos "tiempos sombríos" lo forzaba a la alusión. Y en cualquier caso, tratándose de la cuestión de la tragedia, es claro que la mayor preocupación de Heidegger es restablecer *El nacimiento de la tragedia* en su justo sitio en el cuerpo de los escritos de Nietzsche (es decir, en los documentos de su pensamiento), y no

11. Cf. Bertrand Pautrat, *Versions du soleil*, Paris, Seuil, 1971, p. 123 y sigs.

fomentar la confusión engendrada por la oposición entre lo dionisiaco y lo apolíneo, en tanto que ésta procede originalmente del "espíritu de la metafísica de Schopenhauer". Si se la evalúa con aquello que tendría que ser conquistado en la interpretación de Nietzsche contra todos los lectores interesados o deformadores, a saber, la "posición fundamental de la Voluntad de poder", la cuestión de la tragedia es menor, incluso descaminada, y si se entiende porqué Heidegger no se detiene en ella. Pero si bien aquí no hay ninguna acusación dirigida contra Heidegger, hay sin embargo, de hecho, una sospecha (que por otra parte corroboraría muy fácilmente la evocación de textos bastante más explícitos). Es que en el fondo, para decirlo de manera un poco provocativa, Heidegger no quiere oír hablar de teatro. Lo que puede traducirse, más filosóficamente, de la manera siguiente: pese a que por una parte lo sepa, Heidegger se rehúsa a reconocer que el problema de la *mimesis* es lo que realmente está implicado en el descubrimiento del antagonismo, y lo está al menos dos veces. El asunto es conocido: en todas partes donde habla de arte, Heidegger muestra la mayor de las desconfianzas con respecto al concepto de *mimesis*, que además mantiene la mayor parte del tiempo en su determinación platónica (y, por consiguiente, en su valor peyorativo). ¿Y si acaso, pese a todo, su propio pensamiento del arte supone cierto concepto de la *mimesis*, es decir, una reinterpretación fundamental de la *mimesis*[12]? ¿Si, en realidad, no era otra cosa que su rigor en la elaboración de una mimetología lo que autorizaba la elección y la confrontación –es decir, la comparación– entre Hölderlin y Nietzsche? Esa es, si ustedes quieren, la sospecha que aquí quisiera dejar actuar y hacer circular entre ambos textos, entre los dos pensamientos que deben retener nuestra atención.

12. Es en este sentido que Jean Beaufret interpreta el célebre ejemplo del templo griego en "El origen de la obra de arte" ("*Physis* et *technè*", en *Alétheia* 1-2, Enero, 1964).

III

¿Cómo está entonces implicada la *mimesis* en el descubrimiento del antagonismo?

Ella está implicada una primera vez –y a decir verdad es algo indiscutible– en calidad de *imitatio*, es decir, en cuanto problema de la "imitación de los Antiguos". Creo que ya no es necesario probar que este problema atormentó, al menos hasta Heidegger, a la tradición alemana que recién evoqué: los testimonios son innumerables y han sido reseñados desde hace tiempo. Pero de seguro es bastante menos evidente que este problema haya sido debatido, de manera privilegiada, en el terreno del teatro y de la tragedia –es decir, en el terreno de ese arte que, desde Platón, se admite como el arte mimético por excelencia–, y que sea sobre este preciso terreno que haya podido revelarse el antagonismo griego.

Creo que se habrá dado un gran paso en la comprensión de estos asuntos si sencillamente se rehace lo que efectivamente fue una evidencia para el pensamiento filosófico, de Platón a Diderot y Rousseau, y que, pese a Brecht y algunos otros, hoy tenemos cada vez más tendencia a olvidar: a saber, la naturaleza esencialmente *política* del teatro, y particularmente de la tragedia. En todo caso, en la ensoñación alemana sobre la tragedia se trata, con regularidad, del teatro como el lugar de la auto-representación y de la auto-constitución del mismo ser-pueblo, como el lugar donde la totalidad de un pueblo se hace presente para sí mismo y se reconoce como tal. Lo que fascina en el ejemplo de la tragedia griega es el rito político y su capacidad instauradora: desde luego, el pueblo griego nace de sus mitos, pero sólo accede a sí mismo, en una Ciudad o un Estado, a través de la representación de sus mitos. De ahí hay sólo un paso para pensar que la institución de un pueblo (o, como diríamos, de un Estado-nación) exige un teatro. Y este es el problema de la cuestión de la tragedia, hasta la fundación de Bayreuth: Alemania sólo existirá

si tiene sus grandes Dionisiacas. Y Syberberg nos enseñó que Nüremberg no era completamente extraño a dicho proyecto en la era del cine y de la sub-cultura de masas, como decía Benjamin. Quizá Heidegger lucha además contra la confiscación wagnero-hitleriana de este programa cuando calla la cuestión del teatro y se obstina en pensar la institución de un pueblo y la apertura de una historia a partir de la pura *Dichtung*, entendida como lengua y mito, *Sprache* y *Sage*. (Pero el nacional-socialismo –piensen en Rosenberg y en su *Mito del siglo XX*– se inscribe también en la línea de la remitologización alemana, con ese viejo sueño de una "nueva mitología" o de un "mito del porvenir"[13].)

En la Alemania de fines de las Luces, el problema –político– de una "tragedia moderna" es tanto más poderoso por cuanto otro teatro, él mismo eminentemente político (en suma, el de Versalles), ocupa, si se puede decir, el frente de la escena. Desde la *Dramaturgia de Hamburgo*, lo que se persigue en Alemania a través de la cuestión del teatro es también, como diríamos, el "imperialismo cultural" de Francia, o de Italia, en el dominio de la ópera. O sea, en cualquier caso, un imperialismo latino. El combate librado en vista de la apropiación de la verdad de la tragedia es en realidad un combate librado contra la mala interpretación y la desfiguración latina (romana, renacentista, clásica) de Grecia. Ante todo contra la reducción del teatro a la pura *skene*, es decir, contra el olvido del coro, de la lírica sagrada. De Hölderlin a Nietzsche, de Hegel a Heidegger (sin hablar de Schlegel, de Humboldt, de Schelling, ni tampoco de otros), la urgencia es siempre sustraer a Grecia del "filtro" de la latinidad. Si, como dice Gérard Granel, el idealismo alemán representa el ingreso de la Reforma en la escena filosófica[14] –y tenemos el derecho

13. "Nueva mitología" es la expresión utilizada en "El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán". "Mito del porvenir" es una expresión del mismo Nietzsche.

14. Gérard Granel, *De l'université*, Toulouse, TER, 1982.

a pensar que, subyacente al problema de la unidad estrictamente política de Alemania, se encuentra el problema de su unidad espiritual o su identidad, como Nietzsche lo llama en la segunda *Intempestiva*–, en ese caso lo que es puesto en discusión es el *limes* mismo como frontera espiritual que desde siempre divide a Alemania y que, por así decir, la impide o la prohíbe. En la agonística general en que se encuentra comprometida Alemania después de la *Aufklärung*, la consigna en todo caso es clara: hay que dejar de imitar la imitación latina de los griegos. Y si es cierto que ninguna identidad puede constituirse sin imitación, es decir, sin apropiación de los medios de identificación (que, como también sabemos desde Platón, es la función tradicional de los mitos), la urgencia es entonces inventar otra Grecia u otro mito de Grecia. "Hasta el presente –escribe Nietzsche en 1870 o 1871– los griegos sólo han actuado sobre nosotros por un solo lado de su ser"[15]. Lo que hay que descubrir es por consiguiente el otro lado, algo como la "cara oculta" de Grecia. O si se prefiere, el fondo –disimulado, secreto, enterrado (y ello ciertamente se relaciona en esa época con cierto desencadenamiento arqueológico), intransmisible o que al menos ha permanecido intransmitido– del "ser-griego": eso ante lo cual Roma no pudo ni podía percatarse bajo ninguna de sus figuras históricas, persuadida de que siempre tuvo el derecho a recoger su herencia. Y este será, invariablemente, el lado "místico" de Grecia, es decir, su lado literalmente "entusiasta".

Lo que evidentemente está en juego es el problema de una imitación *original*. Es decir, un problema que en sí mismo es absolutamente paradójico. Es dicha paradoja la que me parece posible descubrir, en su forma matricial, ya en Winckelmann, y por ejemplo en ese enunciado célebre de las *Reflexiones*: "El único medio que nos queda a nosotros para llegar a ser

15. Fragmentos póstumos de *El nacimiento de la tragedia*, 7 (89). [Existe traducción al español: *Fragmentos póstumos, Volumen I (1869-1874)*, D. Sánchez Meca (Director), Madrid, Tecnos, 2008. *N.del T.*]

(...), inimitables si ello es posible, es imitar a los Antiguos"[16], donde se reconocerá –quizá otra denominación de la paradoja– la estructura misma del *double Bind*, cuya lógica domina implacablemente toda la problemática de la imitación, hasta engendrar lo que bautizamos con un nombre que termina por hacer volar la imaginación: "psicosis". (Y sin duda así habría que entender cierto destino de Alemania: si se quiere, como enfermedad del "alma alemana". Después de todo, Hölderlin y Nietzsche han sido sus víctimas ejemplares.)

En todo caso se podría mostrar, con textos de apoyo (son muchos), que este esquema mimético o este programa agonístico con respecto a Grecia, es, al menos en principio, común a Hölderlin y a Nietzsche.

Sin embargo, las cosas se complican cuando se toma en cuenta la historia que, en uno y otro caso, se deduce del antagonismo descubierto en Grecia. Por "historia" es preciso entender evidentemente "imitación", o sea, lo que concierne a la relación de lo moderno con lo antiguo. Mientras en Nietzsche esta relación es extremadamente simple (en el fondo, al menos en *El nacimiento de la tragedia*, sólo se trata de un "renacimiento" de la tragedia y de la civilización trágica), en Hölderlin posee una complejidad temible, pues no sólo está invertido el antagonismo entre Antiguos y Modernos (lo que es propio de los griegos, el "pathos sagrado", no lo es para los Hespéricos, e inversamente), estructurando así la historia en quiasmo, sino que también lo es porque nunca es seguro que el retorno a sí (la apropiación de lo propio) pueda tener lugar en el antagonismo, en el trayecto de apariencia dialéctica al que fuerza este último en cada "cultura" –salida fuera de sí (despropiación) y retorno a sí (apropiación de lo propio)–, por efecto de la ley según la cual "no aprendemos nada más difícil que el libre

16. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et sculpture*, trad. L. Mis, Paris, Aubier-Montaigne, 1954, p. 95. [Existe traducción al español: J. J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, trad. S. Mas, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2008. *N.del T.*]

uso de lo nacional" (de lo propio). La catástrofe griega (el desfondamiento de su "imperio del arte", que respondía a la necesidad griega de "sobriedad" en la exposición o en la (re)presentación), atestigua en todo caso, en la versión radical que Hölderlin da de ella, que toda identidad es quizá estrictamente inaccesible, hasta el punto de que el esquema de la imitación debe ser probablemente, a fin de cuentas, acusado y abandonado. Es siempre la misma carta a Böhlendorf que dice: "No nos está en absoluto permitido tener algo *idéntico* a ellos (los griegos)". Con esto se explicaría la tentativa –desesperada– de Hölderlin: repetir de los griegos lo que, en ellos, nunca advino. En el fondo, la misma tarea que se dará Heidegger.

IV

¿Es en algo de este orden en lo que piensa Heidegger cuando declara que la comprensión del antagonismo es "más profunda" en Hölderlin? Algunos signos, y muy particularmente la interpretación del origen o de la esencia de la obra de arte que dan las conferencias de 1936 (situadas por completo *in fine* bajo la autoridad de Hölderlin), muestran que no es algo imposible. En todo caso, ¿qué querría decir eso?

Aquí, desde luego, estamos forzados a las hipótesis. Las que voy a proponer para terminar, no serán inesperadas: ellas vendrán simplemente a apuntalar mi sospecha inicial, a saber, que la *mimesis* es lo que está esencialmente implicado en la comprensión del antagonismo. Pero una segunda vez, es decir, en un sentido mucho más fundamental que el de la *imitatio*. La apariencia será de un abuso de autoridad para con Heidegger. Pero, una vez más, lo menos seguro es que tengamos el derecho a descubrir una mimetología muy profunda en Heidegger mismo.

Si en Hölderlin el esquema de la historia o de la imitación es mucho más complejo que el de Nietzsche, ello se sostiene primero, y de manera bastante patente, en su interpretación

–ella misma bastante más compleja– de la tragedia. Al igual que para Nietzsche, la tragedia (el antagonismo trágico) es a ojos de Hölderlin un asunto de *mimesis*, y poco importa que la palabra no aparezca si el concepto está presente. Pero el pensamiento de la *mimesis* tiene en Hölderlin un alcance totalmente distinto.

Nietzsche piensa, de manera más bien elemental, que la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco es una relación de imitación: lo que enseña el fenómeno del lirismo, por ejemplo, es que "las palabras imitan la música" (con lo cual Nietzsche, recordémoslo, pretende resolver el enigma de la forma estrófica)[17]. Y además, en cuanto a la música, el elemento dionisiaco es un primer reflejo, una primera copia, un primer espejo, etc., del mundo o de la voluntad –el uso del léxico mimetológico más tradicional, más platónico, es sistemático a todo lo largo de *El nacimiento de la tragedia*–; lo apolíneo es sin embargo pensado como un mimema en segundo grado de lo dionisiaco, y por esta razón, es secretamente desvalorizado. Por otra parte, esto es exactamente lo que obliga a Heidegger a delimitar firmemente *El nacimiento de la tragedia* en su sumisión misma a las categorías y a la lógica de Schopenhauer (o de Wagner). Más aún, cuando el antagonismo es verdaderamente comprendido como antagonismo, es decir, como conflicto entre dos fuerzas o dos potencias iguales, la lógica que viene a recubrir este esquema mimético no es otra que una lógica dialéctica. Es el caso, entre otros ejemplos, en el relato del *nacimiento* mismo de la tragedia, el cual, desde su obertura, se trama con la ayuda de metáforas heredadas o patentadas desde hace tiempo sobre la lucha y la unión de los sexos, sobre el engendramiento y la procreación, el parto, etc. La tragedia es el "niño", el "relevo" dialéctico de la contradicción que opone, y que no deja de relacionar los dos "principios" antagónicos.

17. *Naissance de la tragédie*, cap. 5 y 6. [Existe traducción al español: *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*, traducción y notas de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1985. *N. del T.*]

Ahora bien, nada así sucede en Hölderlin: los dos principios antagónicos, si se trata de principios, no se encuentran en absoluto "en imitación" y su antagonismo no da lugar a una dialéctica, cualquiera sea la dificultad con la cual Hölderlin se aleja de la dominación de la lógica dialéctica que contribuyó a elaborar.

Me parece que hay dos razones para ello. Intenté mostrarlo en otra ocasión; seré –todavía– muy esquemático.

La primera razón se debe a que la *mimesis* es buscada en la esencia misma de lo trágico, según lo cual la tragedia es la presentación o la representación, la *Darstellung*: la falta trágica, la *hybris* –las *Anotaciones* no dejan ninguna duda a este respecto–, es la transgresión del límite que separa lo humano y lo divino. Es la transgresión, o el deseo de transgresión de la finitud en el sentido más estricto. Lo que significa que es el deseo de igualarse o, más precisamente, el deseo de *identificarse* con lo divino. La falta trágica es la imitación del dios. Esa es por excelencia la locura de Antígona que se compara con Niobe; pero esa es también la locura de Edipo, ese exceso de interpretación del cual se hace culpable al usurpar el rol sagrado de un sacerdote. Como explícitamente lo dice Hölderlin, lo trágico en su esencia reside en el "acoplamiento *ungeheur*" (para traducir el *deinon* griego) del dios y el hombre, este "ilimitado devenir-uno" que purifica (*katharei*) la "ilimitada separación", sancionando así la imposibilidad de lo inmediato en general[18]. Ahora bien, al mirar esto de cerca, y contrariamente a la apariencia, parece que esta lógica de la *katharsis* trágica no es, o ya no es más, de tipo dialéctica: ella seguramente supone la afirmación de la necesidad de la mediación (de la medida), pero no es una lógica de la mediatización. En realidad se trata de una lógica paradójica, es

18. Es lo que enuncia el comentario del fragmento de Píndaro titulado por Hölderlin "El altísimo": "Lo inmediato, tomado rigurosamente, es imposible tanto para los mortales como para los inmortales (...). Pero la mediatez estricta es el estatuto" (*Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 969) [Existe traducción al español: F. Hölderlin, *Ensayos*, trad. cit. *N. del T.*]

decir, la lógica misma que condensa lapidariamente la figura o el tropo trágico por excelencia: el oxímoron o la antinomia, con lo cual se pronuncia y se mantiene la contradicción en su agudeza misma. Es lo que llamé, a falta de algo mejor, una lógica hiperbólica o una "hiperbológica", porque se da en la forma sintáctica del aumento en relación (infinitamente) inversa: mientras más ilimitado es el devenir-uno, más ilimitada es la separación.

Creo posible identificar una lógica de este tipo –y esta es la segunda razón– en la lógica mimética misma. O sea, en primer lugar, en la lógica que preside el gesto del *mimos* (del actor), el *mimein* en general. Nietzsche lo entrevé en numerosas notas preparatorias para *El nacimiento de la tragedia*, pero no hace nada con ello, al menos en esa época. Esta no es otra que la lógica de la semejanza: de lo "reconocido", del "¡es cierto!". A fin de cuentas, de la verdad, y de cierta relación entre la identidad y la diferencia: mientras más "semejante es" (mientras más "verdadera" es una actuación), más "difiere" (más es el actor mismo quien se muestra y se exhibe en el personaje que encarna). Precisamente lo que Diderot, tratándose del comediante, designó con el nombre de "paradoja". Ahora bien, esta paradoxia de la semejanza si acaso no procede por ella, al menos coincide con la estructura misma de la enunciación dramática, que es el primer sentido que da Platón, técnicamente, al término *mimesis*, el cual designa la enunciación *apócrifa* o por personas interpuestas (que no son, ellas mismas, ni el autor de las declaraciones que aquellas sostienen en escena, ni los personajes que representan). Hölderlin tenía un saber muy firme sobre dicha lógica, como lo atestigua, entre cantidades de ejemplos, la obertura del *Fundamento para Empédocles* y el análisis del "poema trágico-dramático"[19]. No es otra la lógica que está en el punto de partida de su pensamiento de lo

19. *Ibíd.*, p. 657, "Fundamento general": toda la sintaxis de esta página tiene la forma del aumento en relación (infinitamente) inversa. Véase aquí mismo "La cesura de lo especulativo".

propio y lo impropio, y del necesario pasaje por lo impropio para acceder a lo propio, si es que dicho acceso es posible.

Esto quiere decir que esta lógica es la que está en el punto de partida de su pensamiento del antagonismo. Y con el riesgo de apoyarnos todavía en la carta de Böhlendorf de 1801, admitamos que no es casual que, de la presentación de este antagonismo y de la relación que éste instaura entre Antiguos y Modernos, Hölderlin pueda decir: *"Es klingt paradox"*[20].

¿Qué es lo que en efecto recubre el antagonismo entre "pathos sagrado" y "sobriedad junoniana"? Cada vez, la oposición entre lo propio y lo impropio, tanto en los griegos como "en nosotros", y según la figura de la inversión. Ahora bien, esta oposición, a su vez, recubre exactamente la oposición entre lo "natural" y lo "cultural", entre lo innato y el "elemento extranjero", entre lo aórgico y lo orgánico. En resumen, entre la *physis* y la *tékhne*. Por consiguiente, el antagonismo que descubre Hölderlin es nada menos que el antagonismo mimético mismo, en el sentido aristotélico más general de la *mimesis*, que es menos la imitación de la naturaleza que la suplencia de la *poiesis* natural o "física". En cuyo caso lo que Hölderlin descubre en el antagonismo, es simplemente –pero de un modo decisivo– la cuestión de la *tékhne*. Aquello mismo que en la época en que declara a Hölderlin "más profundo" que Nietzsche, Heidegger, en su interrogación sobre el arte, encierra en la oposición o el combate (el *pólemos*) entre la Tierra y el Mundo, que no obstante se rehúsa a designar como mimético, y que encierra en el enigmático surgimiento del *Ge-stell*, pensado entonces como esencia de la obra de arte.

Es por eso que el descubrimiento del antagonismo es el descubrimiento de la historicidad misma o de la historialidad. La esencia de la historia es la *mimesis*, la suplencia "técnica", es decir, originalmente el don del arte (de la palabra,

20. Donde además se puede escuchar el eco del comienzo de un fragmento un poco anterior: "Es a partir de la paradoja como más fácilmente se explica la significación de las tragedias" (*Oeuvres*, p. 644).

dice Hölderlin, "el más peligroso de todos los bienes"[21]). Aquello mismo que viene a ser sustituido por la moderna pareja naturaleza-historia, y que a fin de cuentas no es otra cosa que un eco debilitado de la antigua oposición entre la naturaleza y el arte. Y eso es precisamente lo que Nietzsche no ha descubierto y no podía descubrir desde el momento en que piensa –y sin duda nunca dejará de hacerlo– la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco según un modo propiamente estético (según el modo de una "fisiología del arte") como la oposición de dos "pulsiones naturales", en vista de las cuales, dice, "todo artista es un 'imitador'"[22]. Dicho de otro modo, desde el momento en que su comprensión del antagonismo está sobredeterminada por su metafísica de la potencia, de la energía, de la vida y de la voluntad. Seguramente Nietzsche se esfuerza en dirección de dicha interpretación mimética del antagonismo: la asignación, interpuesta por Schopenhauer, de la música como "copia inmediata" del mundo o de la voluntad (pero es un oxímoron insostenible), pura expresión del uno originario, voz del ser mismo, presentación de la cosa en sí[23], da testimonio del deseo de reservar para lo dionisiaco una precedencia ontológica sobre lo apolíneo. Pero ello sólo instaura una relación metafísica entre ambos, y no la relación mimética de la *physis* con su otro. El antagonismo que Nietzsche reconoce es, incluso en la inversión del platonismo, el antagonismo meta-físico por excelencia: lo dionisiaco está del

21. Cf. El comentario heideggeriano en "Hölderlin et l'essence de la poésie" en *Approche de Hölderlin* (Paris, Gallimard, 1973, pp. 44-48). [Existe traducción al español: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, traducción de H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 2005. *N. del T.*]

22. *Naissance de la tragédie*, cáp. 2.

23. *Ibid.*, cap. 16: este motivo proviene de Schopenhauer, citado y comentado por Nietzsche: "(...) la música difiere de todas las otras artes tanto por su carácter como por su origen, porque ella no es, como aquéllas, una reproducción (*Abbild*) del fenómeno, sino la reproducción inmediata de la voluntad, y por consiguiente presenta *lo metafísico*, frente a *todo lo físico que hay en el mundo*; la cosa en sí, frente al conjunto de fenómenos."

lado del ser, lo apolíneo está de lado de la apariencia (la "bella apariencia"). Es por eso que la especie de voluntad de dionisiaco que habita a Nietzsche, esta voluntad –sea lo que fuese que haya pensado– feroz y desesperadamente especulativa, sólo depende de la transgresión metafísica. La falta (trágica) misma a ojos de Hölderlin, en efecto.

Heidegger no dice simplemente que la interpretación hölderliniana del antagonismo sea "más profunda"; también dice que es "más noble". Más contenida, más estricta: a la vez más heroica (en la adversidad y el dolor) y más soberana (en la aceptación). De manera más noble, en este sentido, y más profunda, Hölderlin renunció al impulso metafísico (empedócleo), a la transgresión especulativa, a la identificación con lo divino (al entusiasmo). Aceptó el "desamparo", la dura ley del "desvío categórico". El destino edípico, el *atheos*, el exiliado en su patria: el destino moderno o hespérico.

Dicha renuncia es renuncia a la imitación. Dicha aceptación es aceptación de no ser sí mismo, de la falta de identidad, si se admite que la imitación es la condición indispensable de toda identidad. A esto lo podemos llamar nobleza, o locura. Pero si se trata de una locura, es preciso reconocer entonces que ella no tiene nada que ver, en su misma *sobriedad* desconcertante, con la otra locura, la "embriaguez" y la identificación furiosa con lo divino, donde después de todo quizá no se cumple otra cosa que la loca divinización del sujeto, desde entonces seguro del poder de su voluntad, y que puede decir, casi como cualquier hijo de vecino puede hacerlo hoy, es decir, de manera un poco vulgar, por si hace falta la parodia: Dios ha muerto. Tradúzcase: Dios soy yo.

HEIDEGGER

LA TRASCENDENCIA FINITA/TERMINA EN LA POLÍTICA*

Argumento

1. Una pregunta en el horizonte del trabajo del cual aquí proponemos extraer un fragmento: ¿Hay una política posible que tome en cuenta al pensamiento de Heidegger?

Hacer así referencia al "pensamiento" de Heidegger, es reconocer –seguramente de una manera no simple, interrogativa, conflictiva– la pertinencia de la "cuestión de la metafísica". Pero también es, como consecuencia, exponerse al riesgo de ver invalidada (o estrictamente delimitada) la cuestión de una "política posible", tanto en cada uno de sus términos como en su posibilidad misma. En particular, nada asegura que el concepto mismo de política *pueda conservar ahí alguna legitimidad.*

2. Para poner a prueba esta cuestión, y tener alguna oportunidad de articularla por poco riguroso que sea, es preciso primero interrogar lo que llamaremos, por razones de economía, la "política heideggeriana": ¿Qué pudo implicar políticamente –y en qué modo (accidental o no, mediato o inmediato), hasta qué punto, con qué rigor, en qué estilo político, mediante qué relación con lo filosófico, etc.– el pensamiento de Heidegger? ¿Cuáles fueron, o no fueron, las consecuencias políticas de la delimitación de la metafísica?

* Conferencia pronunciada el 13 de Junio de 1981 en el marco del *Centro de investigaciones filosóficas sobre lo político* (École normale supérieure, rue d'Ulm).

3. Llevar a cabo dicha interrogación supone que se encare de frente –primera etapa de un trabajo muy cuidadosamente evitado hasta el presente– la cuestión del compromiso político del 33. Y supone que esta cuestión no sea planteada de manera exterior, desde un "punto de vista" descalificado de antemano por la propia radicalidad de las cuestiones heideggerianas (histórica, sociológica, ideológica o simplemente política), sino desde el pensamiento mismo de Heidegger. Es decir –aquí no hay ningún otro léxico disponible–, como una cuestión filosófica. En sí misma doble:

a) *¿Sobre qué base filosófica pudo hacerse el compromiso nazi del 33? ¿Qué es lo que, en el pensamiento de Heidegger, hizo posible –o más bien:* no impidió*– el compromiso, este compromiso político?*

(Primera cuestión, en secreto, de alcance general: ¿En qué condiciones lo político puede arrastrar lo filosófico? ¿Hay una inevitable sobredeterminación política de lo filosófico? ¿Y hasta qué punto lo político es más poderoso que lo filosófico? Estas son quizá algunas de las cuestiones más pesadas que nos lega el "totalitarismo".)

b) *¿Cuál fue el sentido del compromiso político de Heidegger en el 33? ¿Qué política y qué concepto de lo político fueron ahí puestos en juego?*

4. Bajo este ángulo, intentaremos el análisis del único texto político del cual Heidegger no renegó: el "Discurso de rectorado". Ni qué decir que aquí se lo hará por razones de economía: el reconocimiento "póstumo" de este texto le concede un privilegio indiscutible; si el tiempo no estuviese contado, habría que someter a análisis todas *las proclamaciones políticas de Heidegger (en el 33-34, pero también más tarde).*

Intentaremos mostrar que el "Discurso de rectorado" se inscribe en la línea de la "destrucción de la historia de la ontología", es decir, no en la empresa de de-limitación (o, menos aún, de desconstrucción) de la metafísica, sino en el proyecto de su instauratio *fundamental o de su re-fundación. La política heideggeriana, en el 33, es*

la consecuencia más clara de la "repetición" de la "fundación" kantiana, y por ello mismo, de la reanudación de la pregunta (griega) por el "sentido del ser".

¿Qué es, en el pensamiento de Heidegger, lo que hizo posible, o más exactamente, qué es lo que no impidió el compromiso político del 33?

Tal es entonces, más o menos, la pregunta que aquí me planteo y para la que me encantaría poder aventurar una primera respuesta o el esbozo de una respuesta.

Pues con ello se trata de una cuestión enorme, como todo el mundo lo sabe. En sí misma enorme. Y además tan enorme, esta vez literalmente (en particular teniendo en cuenta las normas, es decir, las prohibiciones, de nuestra práctica filosófica), que pese a las apariencias (y a mucho ruido), prácticamente nunca se la ha planteado. O en todo caso, al menos en mi conocimiento, que nunca se la ha trabajado en estos términos[1].

Por consiguiente, la primera tarea es elaborar rigurosamente esta pregunta.

Sin embargo antes, y para prevenir cualquier riesgo de malentendido, quisiera advertir lo siguiente. Dos cosas:

1. Mi intención será aquí –y sobre todo porque la cuestión me parece, en todos los sentidos, temible– el análisis, no la acusación. Pero esto no significa en absoluto alguna "neutralidad" de mi parte, ni tampoco una sumisión cualquiera al ideal, si acaso es uno, de la imparcialidad, de la abstención o de la suspensión del juicio. Tampoco creo, e incluso rechazo que se pueda adoptar una postura serenamente "historiadora" respecto a este "asunto": no ha llegado el tiempo de examinar las cosas con la "distancia requerida", y probablemente no llegará jamás; como tampoco llegará nunca el momento en que se podrá

1. En Francia, sólo Francois Fédier planteó la cuestión (cf. "Trois attaques contre Heidegger", en *Critique* 234, noviembre 1966).

considerar cicatrizada la "herida del pensamiento", de la cual habló Blanchot[2]. Hay lo irreparable, absolutamente; y también hay lo imperdonable, pese a la repugnancia que se le tenga. Más allá de la inevitable toma de posición política (de la cual no ignoro que sea también, como tal, el legado universal e irrenunciable del "totalitarismo"), se trata, creemos, de una necesaria condenación ética en la ignorancia de lo que constituye la ética y de lo que constituye su necesidad. Y al decir esto no sólo pongo en discusión lo que púdicamente se denomina "el episodio del 33", aún cuando ya sea un escándalo comprometerse, por muy poco o breve que ello sea, con un régimen y una ideología explícitamente racistas y antisemitas. Pero al decir esto, también (y quizá sobre todo) pongo en discusión la ausencia de todo arrepentimiento y el silencio advertido, al parecer con obstinación, respecto de lo más grave: el exterminio.

2. Y hasta cierto punto como consecuencia: la cuestión que así planteo a propósito de Heidegger, no es de ninguna manera una cuestión simplemente histórica sino más bien una cuestión "actual".

Conocemos el famoso "quien piensa en grande, debe equivocarse en grande"[3]. Persisto en creer que el error, o más bien la *falta* de Heidegger, por mucho que sea lo que es, no quita estrictamente nada de la "grandeza" de su pensamiento, es decir, de su carácter –para nosotros, hoy– decisivo. Un pensamiento puede no ser infalible y permanecer, como se dice, "insoslayable". Por lo demás, su misma falibilidad da que pensar. Es por eso que, además, sigo creyendo que este pensamiento nos plantea la cuestión de lo político, tanto desde su debilidad como desde su más extrema avanzada.

---

2. "Notre compagne clandestine", en *Textes pour Emmanuel Lévinas*, J.-M. Place édit., 1980.

3. "La expérience de la pensée", en *Questions III*, Gallimard, 1966. [Existe traducción al español: *Desde la experiencia del pensar*, edición bilingüe de F. Duque, Madrid, Abada, 2005. *N. del T.*]

¿Qué ocurre en general con lo político? ¿Cuál es el origen, cuáles son los basamentos histórico-filosóficos, cuáles son los límites o los cotos del (o de los) concepto(s) de lo político que manipulamos? ¿En qué consiste, en su esencia, lo político? (Si se prefiere: ¿Basta hoy el concepto para designar lo que queremos designar con esta palabra? ¿Podemos, y a qué precio, con qué riesgo filosófico o ya no filosófico (con qué riesgo del "pensamiento"), fiarnos todavía de la palabra, inocentemente o casi inocentemente?) Y a la inversa, lo que no podría excluirse si se llevan hasta el fondo ciertas cuestiones heideggerianas: ¿Cuál es en el fondo la sobredeterminación política de lo filosófico? ¿Hasta qué punto no es lo político, o algo político, entre otras cosas pero muy en particular, aquello que vuelve tan trabajosa y no deja de entorpecer la de-limitación de lo filosófico? ¿Hasta qué punto lo político no es lo que no deja de incumplir lo filosófico, con todas las consecuencias de una dominación para la cual todavía no vemos el fin?

Me parece difícil, hoy, evitar tales cuestiones; y me parece difícil no reconocer que sólo Heidegger es quien nos permite plantearlas. Como tales, es decir, como "preguntas-límite", puesto que este es el punto en el que estamos y sería inútil enmascararlo. Dicho de otro modo, la cuestión que quisiera dirigir a Heidegger es ella misma una cuestión heideggeriana. Es una cuestión *de* Heidegger, con la cual me pregunto si no hay que entender lo siguiente: es *la* cuestión de Heidegger, es decir, en el fondo, la cuestión que a su manera, más o menos abiertamente y más o menos lúcidamente, Heidegger no dejó de plantear desde el 33.

Es por eso que ella puede tomar esta forma en apariencia ingenua (pero me parece que una "ingenuidad" como esa abrió la vía de Hannah Arendt y, en gran parte, la de Bataille): ¿Hay una "política" posible que tome en cuenta al pensamiento de Heidegger? Y vemos claramente que el "tomar en cuenta", aquí y desde aquí, que evidentemente excluye la "crítica" (que se quisiera ella misma "interna"), no inclu-

ye por ello la menor adhesión. No se trata de pensar lisa y llanamente "con" Heidegger, ni incluso, como Habermas lo juzgó suficiente al retomar la fórmula de Heidegger mismo, "pensar *con* Heidegger *contra* Heidegger"[4]. Sino que quizá se trata sencillamente –la dificultad misma– de una tentativa de relación libre (es decir, de una relación inestable, dividida, ni interna ni externa, sin estatuto prescrito de antemano o propiamente definido) con un pensador respetado, o al menos con un pensamiento reconocido.

Esto plantea lo siguiente, y vuelvo entonces a mi pregunta inicial, a la pregunta restringida al comienzo: ¿Qué es lo que permite, qué es lo que no impidió el compromiso político del 33 en el pensamiento de Heidegger?

Plantear esta cuestión, en las condiciones en que me sitúo, pone nuevamente en relación y compara dos textos, si es que se trata de dos textos: el texto filosófico y el texto político; entiendo con ello, de manera muy empírica, el conjunto de misivas y proclamas, pronunciadas y publicadas, que han sido situadas expresamente por Heidegger bajo el signo de la intervención política. (Como lo indiqué, es por razones de economía y únicamente por dichas razones, que me limitaré aquí al "Discurso de rectorado". Que sea el único texto político del cual Heidegger no renegó[5] le concede un privilegio cer-

4. Jürgen Habermas, *Profils philosophiques et politiques*, Gallimard, 1974, p. 99. [Existe traducción al español: *Perfiles filosófico-políticos*, trad. M. Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 2003. *N. del T.*]

5. *Réponses et questions sur l'histoire et la politique*. Mercure de France, 1977, p. 21. Este texto, es sabido, es una entrevista concedida por Heidegger en 1966 al *Spiegel* y publicada, a petición suya, el día siguiente de su muerte. [Existe traducción de estos textos en: *La autoafirmación de la Universidad alemana. El rectorado, 1933-1934. Entrevista del* Spiegel, trad. cit. *N. del T.*]
Para mayor comodidad, adoptaré en lo que sigue las siguientes convenciones para los textos de Heidegger:

Cor.: *Qu'est-ce que la métaphysique?* (suivi d'*extraits sur l'être et le temps* et d'une conférence sur Hölderlin), trad. Henry Corbin, Gallimard, réed. 1951.

tero. Pero esto no descalifica todos los otros textos que Heidegger atribuyó a "compromisos" inevitables. El texto político, si algo así existe con total autonomía, es la totalidad de las declaraciones reseñadas y conservadas[6].)

¿Qué es, sin embargo, poner en relación y comparar ambos textos?

Sean cuales hayan sido los resultados, es evidente que ya no podemos contentarnos con decir: Heidegger puso al servicio del nacional-socialismo el pensamiento y el lenguaje de *Sein und Zeit*; o bien, Heidegger tradujo *Sein und Zeit* en el léxico de la "revolución conservadora", del "nacional-bolchevismo", de la literatura "völkisch", etc. Proceder así es evidentemente darse de antemano los medios para tomar una decisión, para dar el salto de lo filosófico a lo político, salto que precisamente se trata de poner en cuestión. Reconozco que no es inútil saber en cuál área político-lingüística se mueve el discurso filosófico de Heidegger, ni cuál es la sobrede-

---

Kant: *Kant et le problème de la métaphysique*, trad. De Waelhens et Biemel, Gallimard, 1953. [Existe traducción al español: *Kant y el problema de la metafísica*, trad. Gred Ibscher, Fondo de Cultura Económica, 1996. *N. del T.*]

Davos: Ernst Cassirer-Martin Heidegger, *Débat sur le kantisme et la philosophie (Davos, mars 1929)*, édit. par Pierre Aubenque, Beauchesne, 1972.

V.W.G.: *Vom Wesen des Grundes*: "De l'être-essentiel d'un fondement ou raison", trad. H. Corbin, in *Question I*, Gallimard, 1968. [Existe traducción al español: "De la esencia de la verdad", en *Hitos*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 2000. *N. del T.*]

IM: *Introduction à la métaphysique*, trad. Gilbert Kahn, réed. Gallimard, 1967.

QM: *Qu'est-ce que la métaphysique?*, trad. Roger Munier, in *Le Nouveau commerce*, 1970. [Existe traducción al español: "¿Qué es metafísica?", en: *Hitos*, trad.cit. *N. del T.*]

N: seguido de un número romano: *Nietzsche I* o *II*, trad. P. Klossowski, Gallimard, 1971.

Q: seguido de un número romano: *Questions I, II, III, etc.*, Gallimard, 1966-1976.

Spiegel: *Réponses et questions sur l'histoire et la politique*, trad. Jean Launay, Mercure de France, 1977.

6. Cf. Guido Schreeberger, *Nachlese zu Heidegger*, Bern, 1962.

terminación "ideológica" de cierto vocabulario o de ciertos temas que operan en *Sein und Zeit*. Pero todavía es preciso asegurarse de la autonomía, en relación con lo filosófico, de tal o cual área político-lingüística o ideología: cuando se haya constatado que dicha palabra está particularmente acentuada o que dicho ideologema es particularmente llamativo, ¿qué habremos probado si se revela que esta palabra o este ideologema puede además, por ejemplo, prolongar a Nietzsche, a Hegel o a Fichte? ¿Qué relación existe exactamente entre el léxico filosófico y el léxico político (o ideológico)? ¿Cuál acarrea o apunta hacia el otro? Lo que a la inversa quiere decir: si una mutación afecta al vocabulario filosófico de Heidegger en el 33, ¿cómo decidir que esta transformación se debe simplemente al préstamo (¿y bajo qué condiciones?) de un lenguaje político? La desencriptación léxica –a lo cual habría que agregar también el análisis de la sintaxis y del tono (del "estilo"), el examen crítico de los "géneros" utilizados, de las circunstancias, los destinatarios, los soportes, etc., etc.– es seguramente necesaria, a condición no obstante de que la trascripción de las connotaciones filosófico-políticas no sea obvia y no se apoye en no se qué certidumbre histórico-sociológica. Es necesaria, pero no afecta a lo esencial: o sea, a la cuestión del *tenor filosófico* del discurso político sostenido por un filósofo *en calidad de filósofo*. Dicho de otro modo, siempre queda la siguiente pregunta: ¿acaso su filosofía o su pensamiento es lo que compromete a Heidegger en la política (en *esta* política), y le permite decir o justificar su posición?

Si se toma nota de las propias declaraciones "póstumas" de Heidegger, el "Discurso de rectorado" se inscribe en la estela de la Lección inaugural del 29, *¿Qué es metafísica?*. Heidegger no sólo indica que entró en la política "por el camino de la Universidad", y limita su compromiso político y su responsabilidad filosófica a la política universitaria, sino que en el fondo asegura que el discurso político del 33 no diga nada distinto al discurso

filosófico del 29 o incluso al discurso filosófico anterior al 29. Es un discurso *filosófico*. Tomo estos dos pasajes:

> En ese tiempo [*se trata de 1930*], todavía estaba enteramente detenido por las cuestiones que están desarrolladas en *Sein und Zeit* (1927) y en los escritos y conferencias de los años siguientes: son cuestiones fundamentales del pensamiento que también se relacionan mediatamente con las cuestiones nacionales y sociales. [*Lo "mediatamente", aquí, como es evidente, no es dejado al azar.*] De manera inmediata para mí, en tanto docente en la Universidad, se planteaba la cuestión del sentido de las ciencias y con ello, la determinación de la tarea de la Universidad. Esta búsqueda está expresada en el título de mi discurso de rectorado "La auto-afirmación de la universidad alemana";

Y también el siguiente:

> El motivo que me decidió a asumir el rectorado ya está enunciado en la conferencia inaugural de Friburgo en 1929 (...): "Los dominios de las ciencias están muy separados unos de otros. La manera en que las ciencias tratan sus objetos es siempre radicalmente diferente. Esta multiplicidad de disciplinas dispersas no tiene hoy otra coherencia que la que es otorgada por la organización técnica de universidades y facultades, y no tiene ya nada en común sino la utilización práctica que se hace de estas especialidades. En cambio, el arraigo de las ciencias en el fundamento de su esencia es algo que está muerto"[7].

Y, de hecho, el "Discurso de rectorado" mantiene casi el mismo lenguaje (cercano a la movilización de una "voluntad de la esencia", sobre la cual volveré) y se organiza en gran parte alrededor del mismo motivo central.

7. *Spiegel*, pp. 17-18 y 14-15.

Cito la traducción de Gérard Granel que utilizaré desde ahora, modificándola según la necesidad:

> Si queremos comprender la esencia de la ciencia, es necesario primero que nos coloquemos ante los ojos la siguiente cuestión decisiva: ¿debe la ciencia continuar *existiendo* para nosotros, o bien debemos llevarla hacia un rápido final? Que la ciencia deba existir de manera absoluta, no es algo incondicionalmente necesario. Pero si la ciencia debe existir, y si ella debe existir para nosotros y por nosotros, ¿en qué condiciones puede encontrar entonces su verdadera consistencia?[8]

Desde luego, el tono está modificado y la acometida se hace desde otro ángulo. (Hablaré de ello en un instante). No impide que el gesto, en lo que señala o en lo que parece producir, sea el mismo en ambas partes: es un gesto fundador. Tanto en el 29 como en el 33, el discurso filosófico-político que sostiene Heidegger es el discurso mismo de la *instauratio*, en el sentido latino de la renovación o la reanudación, de la refundación[9], es decir, en el sentido en que, en la misma época, Heidegger interpreta la *Crítica de la razón pura* como *Grundlegung* de la metafísica (desvelamiento de su "posibilidad interna" o "determinación de su esencia") y donde, sobre todo, piensa su propia empresa como "repetición" de la fundación kantiana, como la puesta al día activa y transformadora (o la radicalización) de su "problematicidad"[10].

No estamos del todo equivocados, aunque tampoco tengamos completamente la razón, al relacionar en este caso dicho gesto fundador con los proyectos especulativos de instaura-

8. *La auto-affirmation de l'Université allemande*, trad. Gérard Granel, en Supplément aux Annales de l'université de Toulouse Le Mirail, 1976.

9. Motivo frecuentemente invocado por Hannah Arendt, tras la huellas de Heidegger, y precisado por Emmanuel Martineau en su introducción al libro de Rudolf Boehm, *La Métaphysique d'Aristote*, Gallimard, 1976, p. 63.

10. Ver la introducción y el comienzo de la cuarta sección del *Kant*.

ción de la universidad de Berlín: en uno y otro caso se trata de reorganizar la Universidad alrededor del fundamento de toda ciencia y de todo saber. O, más bien, se trata de re-arraigar la Universidad en la metafísica o la filosofía, en el sentido de la filosofía primera. La diferencia es sin embargo que la metafísica es desde entonces, para Heidegger, "metafísica de la metafísica"[11], y la filosofía primera es ontología fundamental. Y que la cuestión de la esencia o del fundamento no es otra que la cuestión de la nada, *no-ente*, o del *Ab-grund* (del abismo). Con lo cual, si hay especulación, todavía es preciso saber de qué naturaleza es: saber si ella no se parece más a la especulación schellingiana que a la hegeliana y si incluso, pese a las apelaciones frecuentes (explícitas o no) a las *Investigaciones sobre la esencia de la libertad humana*, la especulación schellingiana no es ya en realidad (antes del curso publicado en 1936) el objeto de una delimitación muy firme[12].

Dejo esto en suspenso: sería necesario un examen muy minucioso.

Tanto en el 29 como en el 33, entonces, la cuestión de la Universidad es la cuestión de la esencia de la ciencia, porque la fundación o la re-fundación de la Universidad sólo es posible a partir de la rigurosa determinación de su esencia. Sin embargo, entre el 29 y el 33 –aunque Heidegger no dice mucho a este respecto– el contexto se modificó completamente y la posición del mismo Heidegger cambió, el sentido de esta misma cuestión se trastornó radicalmente.

No es sólo que su nueva función dé frecuentemente a Heidegger el poder de hacer o de retomar lo que en el 29, debido al lugar que ocupaba, sólo debía contentarse con sugerir.

---

11. *Kant*, p. 286 y *Davos*, p. 21.

12. Aquí habría que mostrar cómo *Vom Wesen des Grundes* todavía se apoya más o menos en Schelling para la elaboración de una problemática de la libertad, que será explícitamente abandonada en 1941 (cf. *Schelling*, trad. J.-F. Courtine, Gallimard, 1977, p. 330). [Existe traducción al español: M. Heidegger, *Schelling y la libertad humana*, traducción, notas y epílogo de A. Rosales, Caracas, Monte Ávila, 1990. *N. del T.*]).

Dicho puesto, que asume por encargo (y si le creemos, muy a pesar suyo), pero que asume por la vía regular, producto de una elección legal, sabe perfectamente que lo debe al cambio de régimen y a la deposición brutal (e ilegal) de su predecesor social-demócrata. No sólo lo sabe, sino que además hasta cierto punto lo acepta: el cuerpo profesoral no se dirigió a él simplemente en razón de su reputación y de su autoridad intelectuales sino teniendo conocimiento de sus orientaciones políticas, de las cuales no evitará hablar, y de las cuales en todo caso no evitará hablar en el futuro. En las explicaciones que reservará al *Spiegel*, mantendrá que el saludo dado al final del "Discurso de rectorado", cuatro meses después del ascenso de Hitler al poder, a la "grandeza" y a la "magnificencia" de ese "principio" (o, según Granel, a "la nobleza y (a) la grandeza de esta irrupción") reflejaba entonces totalmente su "convicción"; también hablará de su esperanza en "comprender la corriente (...) con las fuerzas constructivas todavía vivas"[13]; y luego de su dimisión todavía hablará de la "verdad interna" y de la "grandeza" del nacional-socialismo. No hay ninguna razón entonces para imputar a la prudencia táctica o al énfasis retórico de circunstancia el llamado incesante, en todos los textos, al "trastorno total de la existencia alemana" provocado por la revolución nacional-socialista[14].

Esto tampoco impide que en la misma época Heidegger tenga clara conciencia de un peligro o de una amenaza que pesa sobre la Universidad y que se ve aumentada por su quiebre en disciplinas regionales, por su sumisión a finalidades exteriores (es decir, profesionales) y entonces, a fin de cuentas, por su desfondamiento, en sentido estricto.

Esta amenaza es, si se quiere, la amenaza ideológica. Pero la palabra es débil. Es en realidad la amenaza totalitaria misma, es decir, los proyectos de "politización" de la Universidad

13. *Spiegel*, pp. 16 y 11.

14. Cf. *IM* y "textos políticos", *passim*.

y de la ciencia. O sea, en el vocabulario de la época, la "politische Wissenschaft", reclamada en ese entonces, dirá Heidegger en el 66, "al interior del Partido y por los estudiantes nacional-socialistas" y que, lejos de designar la politología, parecía significar que la "ciencia en cuanto tal, su sentido y su valor, se miden por su utilidad práctica para el pueblo"[15].

Es por ello que el "Discurso de rectorado" obedece también, si acaso de hecho no obedece en primera instancia, a una estrategia *defensiva*. (Por lo demás, la *Selbstbehauptung* que lo titula, la auto-afirmación o la afirmación de sí, inmediatamente puede entenderse en alemán como la *auto-defensa*.) De modo más preciso, mirando las cosas más de cerca y teniendo en cuenta el hecho de que al menos tratándose de una estrategia discursiva, haríamos muy mal con sospechar "ingenuidad" en Heidegger, el "Discurso de rectorado" obedece a una doble estrategia. Al menos doble porque si la auto-defensa es *también* una auto-afirmación, es decir, la reivindicación (en efecto, la más "afirmativa" que se pueda) de la autonomía y de la autodeterminación universitarias, dicha reivindicación sólo se hace a su vez, por necesidad, dentro de unos límites en apariencia aceptables. Quiero decir: a partir de un concepto, o dirigida a una esencia de la autonomía, que pueda ajustarse a las exigencias y los fundamentos de la "revolución" en curso.

Ahora bien, me parece que ahí vienen a articularse filosofía y política. Es allí donde se relacionan, si se prefiere, el texto filosófico y el texto político o que, de manera más exacta, el texto político se revela siendo fundamentalmente (y casi exclusivamente) un texto filosófico.

La cuestión que, efectivamente, subtiende esta estrategia que podemos considerar como bastante retorcida es la cuestión de la hegemonía, de la *Führung*: de la conducción o de la dirección, de la "guía". Se trata de saber quién (o qué) es

15. *Spiegel*, pp. 18-19.

el *Führer* de quién; quién (o qué) dirige a quién, y hacia qué, en nombre de qué. En esto se apoya, dicho de otro modo, la verdadera e indiscutible hegemonía; y de esto también, toda hegemonía, cualquiera que sea, extrae su poder hegemónico. En resumen, se trata de saber cuál es la hegemonía de la hegemonía.

Sin la menor precaución oratoria, es el motivo de la apertura del "Discurso de rectorado":

> Aceptar el rectorado es obligarse a la dirección (de la *Führung*) espiritual de esta escuela superior. La sucesión [para traducir aquí el término feudal (y corporativista) *Gefolgschaft*], entre profesores y alumnos sólo debe su despertar su fuerza al arraigo verdadero y en común en la esencia de la Universidad alemana. Pero esta esencia sólo alcanza claridad, rango y poder si, ante todo, los dirigentes son ellos mismos en todo momento dirigidos (*die Führer selbst Geführte sind*); dirigidos por lo inexorable de esa misión espiritual que obliga al destino del pueblo alemán a tomar la acuñación de su historia.

Lo que asimismo es muy claro es que la dirección de la Universidad –supongamos, la *Führung* de Heidegger– sólo tiene sentido, como dirección espiritual, si el conjunto del cuerpo universitario se determina verdaderamente como universitario, se arraiga "verdaderamente en la esencia de la Universidad", y de la Universidad nacional, de la Universidad alemana. (Esta vez, un paso está de seguro superado en relación con el 29, pero dudo que haga algo más que explicitar proposiciones filosóficas ya antes presentes de una manera muy clara.) Ahora bien, a su vez la esencia de la Universidad sólo es, sólo se efectúa, si se alinea (incluido su dirigente) con aquello que indisociablemente la constituye como espiritual y nacional –la esencia, en última instancia, es el pueblo alemán como espíritu– o, para no reducir nada: la esencia de la universidad sólo

se efectúa si se somete a la verdadera hegemonía, que es la "misión espiritual" destinal e historial, del pueblo alemán.

La hegemonía de la hegemonía, la *Führung* de la *Führung* es la misión espiritual de Alemania. Y esto vale –no se lo puede dejar de escuchar en el pasaje, en el *jederzeit* (en el "desde siempre")– para toda *Führung*, para toda dirección y para toda pretensión a la dirección: para la vocación a la dirección y al *Führerschaft* (limitado) que la Lección inaugural del 29 ya reservaba a los hombres de ciencia en razón misma de su sumisión a la "cosa", de su "puesta al servicio" (*Dienststellung*) del ente[16]; pero también, y sobre todo, para la *Führung* política.

Por lo demás, esto no sólo está dicho en la apertura del pasaje, para "recordarlo". Sino que es recordado con insistencia, como un tema o un *leitmotiv*. Así ocurre hacia el final:

> Toda *Führung* debe reconocer su fuerza propia en los sucesores (*Gefolgschaft*). Pero seguir lleva consigo resistencia. Esta esencial oposición entre el dirigir y el seguir no debe ser difuminada ni mucho menos borrada.

Al igual que lo siguiente, un poco antes, que quizá es todavía más claro:

> (...) en la *Führung*, lo decisivo no es el simple ir delante, sino la fuerza para poder marchar solo, ni por terquedad personal ni por el placer de dárselas de jefe, sino por la fuerza de una determinación más profunda y de una obligación más amplia.

Este discurso se dirige evidentemente, y de un modo expreso –insistiendo mucho en ello– a los estudiantes, es decir a los futuros dirigentes de la sociedad (digamos, a los "cuadros"...), y a los actuales dirigentes, es decir, a los profesores y a los decanos. En apariencia es muy limitado y circunscrito. Sin embar-

16. *QM*, p. 62.

go, eso no le impide de ninguna manera arrogarse el derecho de definir la dirección, la *Führung*, en su esencia; ni asignarla, ni referirla o alinearla a una *Führung* de un género totalmente distinto: mayor, si se quiere, o general (por oposición a menor o a restringido). El recinto universitario, aquí, ocupa en realidad todo el espacio; extiende sus límites enteramente hacia fuera, él mismo se desborda y desborda, sobrepasa (es decir, trasciende) toda institución y toda circunscripción políticas. Así la voz que se alza –y que es ella misma la voz de un *Führer*– para decir la necesaria sumisión a un destino y el reconocimiento obligado de una dirección más alta que toda dirección, esta voz solemnemente advierte, y dicta su conducta a toda dirección. Un poco más y el cercado universitario sería el desierto de la profecía; y su rector sería Tiresias, si se me permite la idea redundante de una tragedia política.

La hegemonía absoluta, la *Führung* mayor o general, es entonces la misión espiritual del pueblo alemán. ¿Qué hay que entender con ello?

Heidegger formula él mismo la pregunta: "¿Tenemos el saber para esta misión espiritual?" Y esta pregunta, con todas sus letras, constituye todo el meollo del "Discurso".

"Nosotros", el *nosotros* que articula la pregunta es de seguro: *nosotros* en la Universidad, *nosotros* el cuerpo universitario en su conjunto, aquel que sólo es tal, efectiva y propiamente tal, al relacionarse con la esencia de la Universidad alemana. Simplemente no hay que dar a entender que a la cuestión así enunciada sólo la Universidad puede responder (a decir verdad, ya no dudamos de eso); sino que hay que entender que sólo la Universidad (alemana) puede hacerlo siempre que sea capaz, *al menos*, de captarse e instituirse en y según su propia esencia. Motivo, por consiguiente, de la autonomía (de la independencia) universitaria con respecto a lo político, lo único capaz de asegurarle su función política. Pero "a condición", y a condición *interna*: o sea, a condición de arraigar la tradicional "autonomía universitaria" en un auténtico pensamien-

to de la autonomía, en una *Selbstbesinnung*, en una autorreflexión o una auto-meditación de la Universidad, que debe ser la primera de las tareas universitarias; y subordinar dicha *Selbstbesinnung* a una *Selbstbehauptung*, la cual debe pensarse (tomo esta definición de uno de los numerosos pasajes donde Heidegger, después, volverá sobre esta palabra, y más precisamente de un texto consagrado a la explicación del concepto de "voluntad de poder" que es sin duda uno de los conceptos capitales del "Discurso") como "la originaria afirmación de sí" o incluso como "la afirmación de la esencia"[17].

La pregunta era: "¿Tenemos el saber para esta misión espiritual?" Esta es la respuesta:

> La auto-afirmación de la Universidad alemana es la voluntad original, común, de su esencia. La Universidad alemana vale para nosotros como la escuela superior, que a partir de la ciencia y a través de ella, eleva y educa a los dirigentes y a los guardianes [*die Führer und Hüter*: una "guardia", aquí, dobla y "vigila" la *Führung*, siempre que la *Führung* no sea en realidad esta guardia misma] del pueblo alemán. Querer la esencia de la Universidad alemana es querer la ciencia, en el sentido de querer la misión espiritual historial del pueblo alemán que se sabe él mismo en su Estado. La ciencia y el destino alemán deben, en esta voluntad de la esencia, acceder conjuntamente al poder.

La respuesta es entonces muy simple (dejo en reserva aquí toda la retórica de la *Entscheidung* y de la *Entschlossenheit*, de la decisión y de la decisión-resuelta, de la voluntad de la esencia, donde el querer "instituye su influencia sobre el queriente", el mandato se somete él mismo a la orden que da, de tal suerte que la voluntad se excede ella misma y, al excederse, accede al poder, domina sobre lo que es resuelto, se revela en

17. *N.* I, p. 60 y sigs.

su esencia como poder, etc.[18]), la respuesta es entonces simple: la misión del pueblo alemán, su misión espiritual, es la ciencia. O si se prefiere, la ciencia es lo que determina al pueblo alemán en su esencia, lo que "restringe el destino alemán a la acuñación de su historia", aquello que lo dirige, lo ordena y lo destina (hay todo esto en la *Auftrag*, la misión). Y nada más. Ha sido dicho al pasar, claramente, que el nuevo régimen y el nuevo Estado, la *Führung* política, dan al pueblo alemán el "saber de sí" o la conciencia-de-sí; no le dan el "poder", es decir, el ser. La *Führung* es espiritual en su esencia porque el destino de Alemania es la ciencia. El pueblo alemán sólo se cumplirá, responderá a su destino y accederá propiamente a sí mismo, sólo *se identificará* esencialmente si se confía, se consagra y se somete al cumplimiento de la ciencia. Si quiere la ciencia.

De ahí la doble tarea (pero en realidad ella es única) que sólo la Universidad está en condiciones de definir y, si ella tiene el querer, de cumplir, lo cual le concede por derecho la dirección: "exponer la ciencia a su necesidad (*Notwendigkeit*) más íntima"; "soportar (o sostener) el destino alemán en su más extrema necesidad (*Not* esta vez, que es también el desamparo)".

De ahí también –y a este respecto, como Heidegger tuvo razón al recordarlo y subrayarlo, la estrategia del "Discurso" es perfectamente clara– la jerarquización de tres "obligaciones" que deben ligar la "comunidad estudiantil" a la "comunidad del pueblo", al "honor y el destino de la nación en medio de otros pueblos" y finalmente a la misión espiritual misma del pueblo alemán. Es decir, claramente, la subordinación del "servicio del trabajo" y del "servicio de las armas" (del "servicio de defensa") al "servicio del saber". Subordinación tanto más manifiesta, aunque los tres servicios sean declarados "igualmente necesarios y de igual rango", cuanto el trabajo y la defensa son ellos mismos considerados como

18. *N.* I, p. 45.

saberes o al menos como prácticas "fundadas en un saber y esclarecidas por él"[19].

De ahí finalmente –lo que sin embargo cae por su propio peso– la necesidad de "reconquistar un nuevo sentido" para la Universidad[20], de quebrantar la organización "técnica" y volver a centrarla, en cada una de sus "formas fundamentales" (facultades y disciplinas), o solamente de ordenarla por la "legislación espiritual" de la ciencia, entendida como la "potencia formadora" (la potencia que da figura, *die gestaltende Macht*) de la Universidad alemana.

Al pueblo alemán le incumbe entonces cumplir la ciencia en su esencia: "La ciencia –dice Heidegger– debe volverse el acontecimiento fundamental (*Grundgeschehnis*) de nuestra existencia espiritual como pueblo (*unseres geistigvolklichen Daseins*)".

¿Qué es entonces la ciencia en su esencia?

Respuesta inmediata y esperada: la ciencia en su esencia es el Saber, *das Wissen*, la filosofía. "Lo sepa, quiera o no saberlo, toda ciencia es filosofía". Es, todavía más, lo especulativo, el "retorno de lo especulativo", si se quiere. (¿Pero es que en verdad ha cesado lo especulativo, en verdad se ha ausentado?) En todo caso su aspecto es especulativo. ¿Pero su contenido? Hay que mirarlo más de cerca.

Primero, la ciencia está determinada en su esencia según su inicialidad griega (volveré más tarde sobre el modo y el sentido de esta remisión –que no es un retorno– al comienzo, al envío inicial):

> (...) si la ciencia debe existir, y si ella debe existir para nosotros y por nosotros, ¿en qué condiciones debe encontrar entonces consistencia?
> Sólo con la única condición de que nosotros nos situemos nuevamente bajo el poder del comienzo de nuestra existencia, de nuestro *Dasein* espiritual-historial.

19. *Spiegel*, p. 21.
20. *Ibíd.*, p. 17.

> Este comienzo es la irrupción (*Aufbruch*) de la filosofia griega. Ahí, por primera vez, a partir de un pueblo (de un ser-pueblo, *Volkstum*), por la fuerza de la lengua de ese pueblo, el hombre occidental se alza frente a la totalidad del ente, lo cuestiona y lo concibe (*begreift*) como el ente que es.

Y un poco más adelante:

> La ciencia es el mantener-se cuestionante en medio de la totalidad del ente, que no deja de disimularse.

La ciencia, dicho de otro modo, es la existencia (*Existenz*) misma, o la ek-sistencia, en el sentido que toma esta palabra en la ontología fundamental, desde *Sein und Zeit*. O, lo que viene a ser prácticamente lo mismo, en ese sentido que el *Kantbuch* denomina la "metafísica del Dasein", que es el lugar de la fundación o de la re-fundación de la metafísica como tal, y por dicha razón, la verdad de lo que Kant requería con el nombre de "metafísica de la metafísica"[21].

Por el momento no digo nada respecto a esta asignación de "la irrupción del saber" en un pueblo (y en un pueblo como "lengua", como comunidad esencialmente, si no acaso exclusivamente, lingüística); esta irrupción-efracción, esta irrupción fracturante del hombre occidental. (*Aufbruch* es aquí más violento, es innegable, que el *Einbruch* utilizado sistemáticamente en los textos "filosóficos" para designar el advenimiento temporal-historial, el *Geschehen* de la existencia del *Dasein*.) Incluso si el motivo no era tan insistente, la determinación del *Dasein* por el pueblo, por el concepto "ontológico" de pueblo (lo que con todo rigor debería excluir que se tratase con ello de una simple categoría política), estaba programada desde hace mucho tiempo, y en particular desde el § 74 de *Sein und Zeit*. Tendré la ocasión de volver a hablar de esto. Lo que

21. Cf. nota 11.

me parece indispensable subrayar por ahora es que, a fin de cuentas, la ciencia no designa otra cosa que la trascendencia del *Dasein*, es decir, lo meta-físico como tal.

El asunto está aquí en perfecto acuerdo con lo que Heidegger no dejó de afirmar, en particular en los textos y declaraciones que rodearon en el 29-30 la publicación del *Kantbuch* y la aceptación de la silla de Friburgo: o sea, en todas esas "reanudaciones" del proyecto fundamental de *Sein und Zeit*, con las cuales, anticipándose a la publicación de la segunda parte, intenta en realidad conjurar el fracaso y recuperar una ruptura ya irreparable, y se entrega –literalmente– a la problemática de la fundación, sin llegar a tocar el punto (la cuestión de la esencia del ser mismo) en el cual se abre paso la posibilidad de una de-limitación de la metafísica y por consiguiente de cierta "salida" de la metafísica, como lo atestiguan las múltiples rectificaciones y las reiteradas advertencias, las puestas en guardia con las cuales ajustará la reedición de todos esos textos[22].

A pesar de todo, en efecto, la trascendencia del *Dasein*, la *trascendencia finita* misma, es decir, la comprensión o la precomprensión del ser, es asignada, en su historialidad, como y en la efectividad del "acto de filosofar"[23], la irrupción del saber, el advenimiento de la metafísica, etc. Me limitaré a un mínimo de ejemplos.

Así ocurre en *¿Qué es metafísica?*:

> El hombre –un ente entre otros– "hace ciencia" ("*treibt Wissenchaft*"). En este "hacer ciencia" adviene nada menos que la irrupción (*Einbruch*) de un ente, llamado hombre, en la totalidad del ente, y de modo tal que en o mediante dicha irrupción el ente se abre en lo que es y cómo es.

22. O como da testimonio también la desaprobación de *Vom Wesen des Grundes* en el curso de 1935-1936 sobre "El Principio de razón".

23. *Davos*, p. 39.

Y más adelante en el mismo texto, luego del tan célebre análisis de la prueba de la nada destinada a esclarecer el fundamento abisal, el fondo sin fondo de todo saber del ente:

> El *Dasein* científico tiene su simplicidad y su nitidez cortante por cuanto de manera destacada se relaciona con el ente mismo y únicamente con él (...) Este *Dasein* científico sólo es posible si de antemano se mantiene inmerso en la nada (...) Dado que la nada es manifiesta, la ciencia puede hacer del ente mismo el objeto de su investigación (...) El *Dasein* humano sólo puede relacionarse con el ente si se mantiene inmerso en la nada. El pasaje más allá del ente [la trascendencia del ente] adviene en la esencia del *Dasein*. Pero este pasaje más allá es la misma metafísica[24]...

O también en la conferencia (contemporánea) sobre *La esencia de la verdad*; que por cierto no conocemos sino a través de su publicación de 1943:

> La ek-sistencia... es la ex-posición (*die Aus-setzung*) al carácter desvelado del ente como tal (...) La ek-sistencia del hombre historial comienza en el instante en que el primer pensador se alza cuestionante frente al desvelamiento del ente y se pregunta lo que es el ente (...) La historia comienza ahí donde el ente mismo está expresamente elevado y mantenido en su no-desvelamiento, ahí donde este mantenerse es entendido a la luz de una interrogación sobre el ente como tal. El desvelamiento inicial de la totalidad del ente, la interrogación sobre el ente como tal y el comienzo de la historia occidental son una sola y misma cosa[25]...

24. *QM*, trad. modificada, pp. 62 y 74.
25. *Q. I.*, pp. 177-178 (trad. modificada).

El "Discurso de rectorado" no dice, estrictamente, nada distinto. A su manera apenas más exotérica, reafirma la trascendencia finita del *Dasein*, expuesto al ente y a lo interrogante, arrojado en medio de la "supra-potencia" (*Übermacht*) del ente y librado a la problematicidad, a la *Fragwürdigkeit* (al carácter a la vez dudoso y digno de cuestión) del ser. Recuerda, sobre el ejemplo o el modelo de la determinación griega del saber, la sumisión fundamental del saber a la necesidad (ἀνάγκη, *Notwendigkeit*) y su "impotencia creativa". Hace de la "pasión" del saber –era la palabra utilizada ya en 1929– o de la "voluntad del saber" lo único capaz de captar la existencia humana en su conjunto, sea ella definida como pueblo o, pues una cosa no excluye la otra, como tradición occidental ("potencia espiritual de Occidente").

Que sin embargo el *Dasein* del que aquí se trata sea en primer lugar el pueblo alemán, que el conjunto de la declaración venga en suma a designar al pueblo alemán como "el pueblo metafísico" por excelencia[26], según los términos que serán utilizados uno o dos años más tarde, todo esto casi nos hace pensar que cierto paso político se ha dado, más allá de un "europeocentrismo" ya manifiesto, y que en el fondo esta repetición política de la ontología fundamental, lejos de ser una simple explicitación de la "relación mediata" que ella mantiene con las "cuestiones nacionales y sociales", significa su total inclinación en la política o su sumisión a lo político. Lo que podría significar que una vez más todos los índices están presentes. Pero también a la inversa: pues nada permite excluir que esta suerte de trascripción de la ontología fundamental en el registro político no tenga como finalidad expresa delimitar, desde el aparentemente limitado sitio del saber, y someter lo político. Siempre se trata de una lógica de la hegemonía. Y quizá no es casual que una instancia particular, una acentuación reiterada se haga sobre el concepto o el motivo

26. *IM*, p. 49.

del "mundo": que la voluntad de la ciencia –el advenimiento del saber– sea interpretada como la creación de un mundo. Por ejemplo:

> El concepto original de la ciencia obliga (...) a la esencialidad y a la simplicidad del cuestionamiento en medio del mundo espiritual-historial del pueblo.

O también:

> Si queremos la esencia de la Ciencia, en el sentido de esta manera de mantenerse, cuestionante y al descubierto, en medio de la incertidumbre de la totalidad del ente, entonces *esta* voluntad de esencia creó para nuestro pueblo su mundo de peligro más íntimo y extremo, es decir, su verdadero mundo espiritual. (...) Sólo un mundo espiritual garantiza al pueblo la grandeza. Pues fuerza a que la decisión (*Entscheidung*) constante entre la voluntad de grandeza, por un lado, y la confirmación de la caída, por el otro, dé su cadencia (*Schrittgesetz*) a la marcha que nuestro pueblo comenzó hacia su historia futura.

Aquí hay, evidentemente, todo un pathos heroico-revolucionario, toda una retórica guerrera (o sencillamente militar: el paso cadenciado...), una brutalidad a la vez y una ampulosidad –y ni siquiera he citado todo– que enmascaran y desvelan la intención filosófica. A pesar de todo, si se lo traduce, es nítido. El mundo es aquí lo que es en la ontología fundamental, es decir, aquello hacia lo cual tiene lugar la trascendencia, lo que produce al *Dasein* delante de sí como bosquejo o proyecto de sus posibilidades[27]: la condición de posibilidad en general de toda relación con el ente. El mundo del que aquí se trata es, para decirlo de otro modo, lo que *Vom Wesen des Grundes* designa como el "concepto trascendental" del mundo.

27. Aquí retomo el léxico de *Vom Wesen des Grundes* (cf. *Q. I.*, p. 135).

Ahora bien, el mundo así definido, tal como sabemos, no es sólo la posibilidad de la manifestación del ente como tal sino también, indisociablemente, la posibilidad de la ipseidad en general (de la *Selbstheit* como el relacionar-se consigo del *Dasein*), que es a su vez, en su misma "neutralidad" con respecto a toda determinación óntica (incluida la sexual), aquello a partir de lo cual únicamente se puede establecer el reparto entre el "tú" y el "yo", y a partir de lo cual el *Dasein* se puede relacionar con el prójimo. El mundo es la condición de posibilidad de la *relación* en general. Bosquejar para el *Dasein* sus propias posibilidades –y ello siempre toma la forma dicotómica, en los límites de la libertad finita, de una elección ontológica: de la grandeza o de la caída, de lo auténtico o de lo inauténtico, etc.–, irrumpir desde el medio del ente en el ente sobrepasándolo, advenir en cuanto sí mismo en su poder-ser, es abrir cada vez la posibilidad de una comunidad, de un ser-juntos, que es primero y que será siempre, para Heidegger, una comunidad de lengua. Con eso se explica, además, que el § 74 de *Sein und Zeit* pueda determinar lapidariamente como pueblo al ser-en-el-mundo, el *In-der-Weltsein*:

> En la libertad finita el *Dasein* asume la impotencia (*Ohnmacht*) de su estar-librado a sí mismo y deviene clarividente respecto a las contingencias de la situación que le es revelada. Ahora bien, si el *Dasein*, sujeto a un destino, existe como ser-en-el-mundo, si así existe esencialmente en el ser-con otros, su advenir es también un advenir-con (*ein Mitgeschehen*), en el sentido de un destino (*Geschick*). Con ello designamos el advenir de la comunidad del pueblo. El destino no resulta simplemente de la suma de los destinos individuales, como tampoco el ser-con-en-reciprocidad (*das Miteinandersein*) puede ser concebido como la simple adición de múltiples sujetos reunidos. Desde ahora los destinos se encuentran guiados por el ser-con-en-reciprocidad en un mismo mundo y en la decisión-resuelta (*Entschlossenheit*) para

> ciertas posibilidades determinadas. La potencia del destino no hace más que liberarse en la comunicación (*Mitteilung*) y en el combate[28].

El mundo, para resumir sin precauciones, es la condición de posibilidad de lo político; y la esencia de lo político, es decir, la instancia política fundamental, es la comunidad como pueblo. Si la ciencia en su esencia –dicho de otro modo: la metafísica– es la creación o la posibilidad de la creación de un mundo, si el saber es la trascendencia misma, entonces el conjunto de lo político es lo que se ordena, ontológicamente, con lo filosófico. Y eso es precisamente lo que el "Discurso de rectorado" *recuerda*: en todos los sentidos lo filosófico es la razón o el fundamento de lo político.

¿Pero, pese a todo, porqué ese privilegio concedido al pueblo *alemán*? ¿Por qué esta misión, a él atribuida, de cumplir la ciencia? ¿Por qué tiene a su cargo el espíritu y la "potencia espiritual" de todo Occidente? O más rigurosamente: ¿por qué el acceso de la ciencia a la "potencia" está suspendido en el acceso del pueblo alemán mismo a la "potencia", y recíprocamente?

Cuestión, dicho de otro modo, sobre el "nacionalismo" de Heidegger. De una elección determinada, de una elección *política* determinada. O si se quiere, pero verdaderamente es lo menos que se puede decir, de una "preferencia óntica". Ahora bien, ¿cómo internarse en ello, aunque se lo requiera absolutamente? ¿Incluso cómo articularlo? ¿Es posible semejante pregunta?

Siempre se podrá decir, en efecto, que la elección política de Heidegger comienza (al menos) cuando el ser-en-el-mundo y el ser-con (o el advenir-con) del *Dasein* son pensados como pueblo, es decir también –y en esto la constancia de Heidegger no se desmentirá jamás– como pertenencia a un mismo destino o como sentido (en) común de un mismo *Geschick*, de

28. *Cor.*, p. 189 (trad. modificada).

una misma "suerte" (pero sabemos que la palabra designa también la destreza y la habilidad, la aptitud y el talento, en resumen: el saber hacer, o en griego la *tékhne*. Volveré sobre esto). Siempre se podrá decir, pero también siempre habrá que decirlo, con el mismo aliento: esta elección política, esta primera elección política, es filosófica de una parte a otra; esta no es una *primera* elección política, ni siquiera es una elección *política*, ya que la primera elección, si hay elección, es una elección *filosófica*. A decir verdad, la elección de la filosofía misma (dejo aquí la fórmula en su equivocidad).

Y si se reitera la misma objeción cuando este pueblo –esta co-pertenencia destinal– no se muestre, en términos ejemplares, simplemente "alemán" sino –no hay sin embargo más que dos verdaderos *ejemplos*– griego o alemán, ¿cómo se podrá discutir que el privilegio concedido así a ambos "pueblos" (con todo lo que ello implica y que se conoce bien; el "Discurso" mismo se detiene en ello: rebajamiento de la latinidad, desconfianza frente a "la interpretación cristo-teológica del mundo", delimitación estricta, cuya responsabilidad es de Descartes, del "pensamiento matemático-técnico" de la modernidad), cómo se podrá discutir entonces que el privilegio concedido a esos dos pueblos no es en primer lugar filosófico, cómo se podrá discutir que no es el privilegio (inconmensurable) de la ontología, de la metafísica? Y aunque se lo constate, entre el 30 y el 33, entre *Vom Wesen des Grundes* (en que por ejemplo una suerte muy particular está reservada a la interpretación evangélica y agustiniana del mundo como "concepto antropológico"[29]) y el "Discurso", un endurecimiento en el sistema de la (des)valorización, si es justo, no probará gran cosa: en la misma época, en 1930, y (entre otros) en el mismo texto, *Vom Wesen des Grundes*, Kant –y sólo Kant– era reconocido sin rodeos como el primer pensador que supo conquistar las posiciones y las preguntas de la gran filosofía griega.

29. *V. W. G.*, II.

El círculo, en realidad, queda sin ser abordado. El nacionalismo de Heidegger es innegable. Se expresa, en 1933, con todas sus consecuencias políticas más sospechosas, y con la peor de las retóricas. No vuelvo a la polémica suscitada por el uso que pudo hacer de la palabra "völkisch" o de sintagmas apenas alejados de consignas de la extrema derecha alemana. Incluso si *völkisch* no significa "racista", hablar, tratándose del pueblo, de "la más profunda potencia de conservación (o de salvaguardia: *Bewahrung*) de sus fuerzas de tierra y de sangre" es bastante suficiente. A pesar de todo, este nacionalismo sólo es la consecuencia de un compromiso filosófico (si no acaso el compromiso filosófico mismo), y no apunta más que a someter políticamente la política como tal en el *sentido* de dicho compromiso filosófico.

Es por eso que seguramente es posible realzar todos los rasgos que parecen sobredeterminar políticamente la declaración filosófica de Heidegger, antes incluso que la declare como política. Además a este respecto, el motivo del pueblo no es ciertamente el único, aunque probablemente sea el más importante ya que, arrastrando consigo el motivo de la lengua (a menos que no proceda directamente a partir de él), determina entre otras las elecciones retóricas y estilísticas de Heidegger. Incluso se puede, y se podrá siempre, considerar en esta estela las declaraciones del 33 como *la* declaración (la explicitación) de lo esencialmente político que encerraba el texto filosófico anterior. Pero ello en ningún momento nos hará salir del círculo. La proposición: *la filosofía de Heidegger es política de parte a parte* siempre será reversible. Siempre podremos hacer jugar la diferencia óntico-ontológica, y nada podrá aflojar la comprensión heideggeriana de lo político. No habrá la menor oportunidad de asignar en Heidegger lo filosófico ni lo político, dado que el concepto heideggeriano de política siempre será más fundamental que todos los conceptos de lo político que se intentará oponerle. Mejor aún: ningún concepto de lo político es lo suficientemente poderoso como para

abordar la determinación heideggeriana de lo político en su esencia. Y esa es toda la cuestión.

Por consiguiente es preciso modificar el ángulo de ataque. Y quizá despertar aquí una sospecha totalmente distinta.

Su posibilidad se abre paso cuando simplemente nos percatamos que sólo depende de la determinación heideggeriana de lo filosófico el hecho de que sea inabordable e irrefutable, al menos hasta cierto punto, el círculo donde me pareció necesario encerrar la estrategia de Heidegger. Digo "al menos hasta cierto punto" porque el episodio del 33 significa además el fracaso de esta estrategia y que Heidegger es quizá, en el fondo, la primera víctima de su relativa subestimación de lo político: el sueño "hegemónico" habrá sido de todos modos de corta duración. Pero al decir esto tampoco ignoro que la reversión (o la derrota) del 34 no modifique en nada la relación de lo filosófico con lo político en Heidegger, y que el mismo círculo se reinstale sin falta desde que se interrogan, con este ángulo, los textos famosos posteriores a la *Kehre*.

¿Qué entender aquí, sin embargo, por "determinación heideggeriana de lo filosófico"? ¿Y por qué depositar allí toda la cuestión?

Determinación heideggeriana de la filosofía o de lo filosófico quiere decir en primer lugar (son términos que sólo uso por comodidad): valoración incondicional, o si se prefiere, sobre-valoración de lo filosófico. (Como cuando el arma absoluta se vuelve contra quien la detenta, lo que quizá es siempre el caso, hablando estratégicamente.)

El mayor síntoma, aquí, y uno de los temas más constantes, es la reducción fundamental de la existencia al filosofar: a la articulación de la cuestión "¿por qué?", a la interrogación del ente como tal, a lo meta-físico, etc. Es decir, en el vocabulario del 33, al saber y a la misión espiritual. Pues sin duda ese es –pero admito que hay que poner la palabra entre comillas– el gesto más radicalmente "político" de Heidegger. En primer lugar, si

todo ello no provoca el compromiso político del 33, al menos da el sentido y además permite, retroactivamente, descifrar en el texto filosófico anterior la "vocación" política de Heidegger. Pero igualmente es inevitable que lo filosófico o lo "teórico", en este mismo movimiento, se determine como algo esencialmente político; sobre todo, al relacionar toda práctica –y, por privilegio, la práctica social y política– con el filosofar (o, en griego, toda *praxis* con la *theoria*, en el sentido más fuerte). Dicho de otro modo, no hay exterioridad de lo político en relación con lo filosófico y tampoco, sin duda, hay verdadero reparto entre lo filosófico y lo político: toda determinación filosófica de la esencia de lo político obedece a una determinación política de la esencia; y esta última, inversamente, supone un gesto que sólo se puede calificar como político. Esta co-pertenencia de lo filosófico y lo político es tan antigua como la filosofía (y tanto como aquello que para nosotros hoy se denomina la política). Y es siempre a ella que Heidegger se somete, incluso en su voluntad de someter lo político, o al menos de circunscribirlo.

Leo ahora el "Discurso de rectorado":

> (...) ¿Qué es la θεωρια para los griegos? Se dice: la pura contemplación (*Betrachtung*), que permanece ligada a la pura cosa (*Sache*), en su plenitud y su exigencia. Este comportamiento contemplativo, según esta invocación de los griegos, debe advenir en vista de sí mismo. Pero esta invocación de los griegos es injustificada. Pues la "teoría" no adviene en vista de sí misma, sino únicamente por la pasión de permanecer cerca del ente como tal y bajo su coerción. (...) Para los griegos no se trataría de asimilar la praxis a la teoría, sino por el contrario de comprender la teoría misma como la más elevada efectuación (*Verwirklichung*) de la praxis auténtica. Para los griegos la ciencia no es un "bien cultural", sino el elemento más íntimamente determinante del conjunto del *Dasein* popular-etático [o de la existencia total del pueblo en el Estado].

En suma –y sin tener en cuenta una operación sobre la *Verwirklichung* y la puesta en obra, que mantengo en silencio provisoriamente–, esta contemporaneidad de lo filosófico o de lo teórico, y de lo político es la pura y simple consecuencia de la finitud: aquí, consecuencia de "la pasión de permanecer cerca del ente como tal y bajo su coerción". La trascendencia finita tiene lugar en medio del ente (*inmitten des Seiendes*), a partir de la *Befindlichkeit*, del "encontrar-se" entre los entes. Abriendo la posibilidad de la relación en general, y también por consiguiente del ser-en-comunidad (de lo político), ella sólo puede practicar esta apertura, por definición, desde el interior mismo de aquello que posibilita. En razón de la finitud, dicho de otro modo, el trascender (el filosofar) está comprendido en el espacio mismo que hace posible. Y si la trascendencia (o la libertad), como insiste *Vom Wesen des Grundes*, es fundadora, es necesario entonces suponer que lo filosófico está pre-comprendido en la institución o en la fundación (*Grundung* o *Stiftung*) de lo político. Lo que no quiere decir que la *polis* sólo sea un magma social o que incluso sea social antes del gesto filosófico que la instaura, sino que la *polis*, cuando adviene, cuando se plantea y se instituye, es un espacio o un lugar filosófico de parte a parte. No hay fundación política que no sea filosófica, pues lo filosófico es la fundación misma. Es decir, *la* política. A partir de esta relación, y si se necesita dar pruebas, no habría además ninguna dificultad para mostrar qué itinerario preciso conduce por ejemplo al Heidegger de *Vom Wesen des Grundes* (del análisis de la libertad finita como "libertad para fundar", *Freiheit zum Grunde*), pasando por el compromiso nacionalsocialista del 33, hasta la *Introducción a la metafísica* del 35 donde, entre otras cosas, la *polis* es pensada como "el fundamento y el lugar" del *Dasein*, el *Da* mismo del *Dasein*[30]. (Y con ello como instancia *archi-política*: lo "político" evidentemente no es un concepto heideggeriano.)

30. *Q. I.*, p. 144 y *IM*, p. 159.

Esta sobrevaloración de lo filosófico (conservo la palabra, pero a pesar de todo se trata de otra cosa) es entonces el primer signo de la pertenencia de Heidegger a lo filosófico (a la metafísica), y la primera determinación política de su filosofía. Y no es casualidad, ahora se entiende, si esto es dominado primitivamente por una problemática de la (re)fundación de la metafísica; como tampoco es casual que desde el principio Heidegger no deje de valerse de la determinación kantiana de la metafísica como "disposición natural del hombre"[31].

Pero valerse de Kant, en el contexto de los años 30 y contra las interpretaciones neo-kantianas, es también valerse de Nietzsche; incluso probablemente es valerse ante todo de Nietzsche, cuyo "Trieb der philosophiert", *bajo cuya autoridad le tocó a* Heidegger colocarse[32], no deja de tener relación con la "disposición natural" invocada por Kant. Pues Nietzsche es, en realidad, el "héroe" de la aventura política de Heidegger. De modo tal que poner en discusión "la determinación heideggeriana de la filosofía", viene a incriminar, en segundo lugar, la sobredeterminación nietzscheana de dicha determinación.

"Héroe", aquí, tiene que ser entendido en un sentido estrictamente heideggeriano, es decir, sin duda, estrictamente nietzscheano. O sea, en el sentido en que *Sein und Zeit* toma esta palabra, siempre en el mismo § 74 y sólo algunas líneas luego de que el *Mitgeschehen* fuera asignado como pueblo[33]. El héroe aparece en el lugar preciso en que fue necesario que algo supla, en la historia (en la temporalidad del *Dasein*), a la no-explicitación del origen de las posibilidades en las que el *Dasein* se proyecta. Más exactamente –porque dicha explica-

31. Cf. entre otros *Kant*, p. 263 y *QM*, p. 74.

32. *Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot*, trad. F. Gaboriau, Gallimard, 1970, pp. 27-28.

33. Debo al trabajo actualmente llevado a cabo por Christopher Fynsk el haber llamado mi atención sobre este motivo. Es preciso subrayar que el "héroe" aparece poco tiempo antes de que el nombre de Nietzsche sea invocado, sólo por tercera vez, en *Sein und Zeit* (§ 76).

ción, dice Heidegger, no es indispensable (y porque de todas maneras, en la trascendencia hacia el mundo, no hay comprensión explícita del bosquejo proyectado, del *Entwurf*)– el héroe aparece en el lugar en que se revela que lo que basta en la historia para provocar una comprensión de posibilidades explícitas es la tradición (*Überlieferung*, la herencia y la transmisión), es decir, la repetición (*Wiederholung*) de "posibilidades de existencia pasadas":

> No es necesario que la decisión-resuelta sepa *explícitamente* la proveniencia de las posibilidades en las cuales se proyecta el *Dasein*. Pero es en la temporalidad del *Dasein* y únicamente en ella donde reside la posibilidad de extraer *explícitamente* de la comprensión del *Dasein* el poder-ser existencial en el cual el *Dasein* se proyecta. La decisión-resuelta que se transmite [que es para sí misma su propia tradición] se vuelve entonces la *repetición* de una posibilidad de existencia transferida. *La repetición es la transmisión* [la tradición, *Überlieferung*] explícita, es decir, el retorno a las posibilidades pasadas del *Dasein*. La repetición propiamente dicha de una posibilidad de existencia pasada –que el *Dasein* escoja a sus héroes– tiene su fundamento existencial en la decisión-resuelta precursora; pues es en ella ante todo que la elección es escogida, que libera para la prosecución en el combate y para la fidelidad hacia lo repetible[34].

En suma, y dicho de una manera totalmente distinta, el héroe es un "modelo" o un "ejemplo" en el sentido en que Nietzsche retomaba el concepto de la tradición de la *paideia* agonística (véase, entre otros, la *Intempestiva* sobre la historia). Es, y volveré a ello dentro de poco, un puro y simple "medio de identificación". Y en todo caso se habrá reconocido al pasar el decisionismo y el voluntarismo obligatoriamente

34. *Cor.*, pp. 190-191.

requerido por toda teoría de la *imitatio* y de la rivalidad (del *agon*), es decir, por toda mimetología.

Pero si en lo inmediato me parece pertinente hacer de Nietzsche el "héroe" de la aventura política de Heidegger, ello no es únicamente porque sea el único filósofo, con Platón, cuyo nombre aparezca en el "Discurso de rectorado"[35]. Es en realidad porque su nombre es invocado en un lugar decisivo, y para designar –en este caso para ponerlo bajo el signo de la muerte de Dios– la ruptura y la mutación fundamentales que intervienen en la historia occidental:

> E incluso si nuestro *Dasein* más propio se encuentra sometido a una gran mutación (*Wandlung*), si es cierta la palabra del último filósofo alemán que buscó al Dios con pasión, Friedrich Nietzsche: "Dios ha muerto", si debemos tomar en serio este abandono del hombre hoy en medio del ente, ¿qué ocurre entonces con la ciencia?
> Entonces la perseverancia admirativa inicial de los griegos ante el ente se modifica en un estar-expuesto, enteramente al descubierto, a lo oculto e incierto, es decir, a lo que es digno de cuestión. Entonces preguntar no es solamente el inevitable paso previo a una respuesta en tanto saber, sino que el preguntar es la más elevada figura del saber. Preguntar entonces despliega su fuerza más propia, su fuerza para abrir lo esencial de toda cosa. Preguntar entonces constriñe a la más externa simplificación de la mirada sobre lo ineludible.
> Esta manera de preguntar hace volar en pedazos el encapsulamiento de las ciencias en disciplinas separadas, etc., etc.

Nietzsche es entonces el "héroe" de este heroísmo (trágico) filosófico-político que conduce el saber –antes del *thaumazein*

35. Los otros dos nombres propios son los de un trágico (Esquilo) y de un estratega (Clausewitz).

griego– a su raíz desnuda, que sustituye el puro preguntar a la vana proliferación de respuestas; que sobre todo destina a Alemania (y a su Universidad), desde la prueba consumada del abandono moderno, a abrir, aguantar y guardar la pregunta como tal, es decir, la pregunta por el ser.

Desde luego esto no deja de tener consecuencias. Y más aún en cuanto Nietzsche es invocado aquí no sólo en tanto "profeta de la muerte de Dios", sino que de un modo muy profundo es la metafísica misma de Nietzsche –aun cuando se trate en ella, a decir verdad, de lo que proviene ante todo de cierta interpretación de Kant– lo que sobredetermina todo el propósito filosófico-político de Heidegger. La cita del nombre, la elección de dicho "héroe", si no son la marca de un vasallaje demagógico, son al menos el signo de un confesado reconocimiento (filosófico).

Aquí habría que desarrollar largos análisis. Me limitaré –admitámoslo por prudencia– a tomar algunas referencias.

Primero, y principalmente, en razón del rol capital que juega en la economía del "Discurso". Aquí quiero hablar de la reinterpretación "energética" del concepto de mundo o, ya que remite a lo mismo, del concepto de *esquema*. En efecto, me parece difícil no percatarme de que más allá de la referencia husserliana y estrictamente fenomenológica, en todo caso en *Sein und Zeit* y en los textos inmediatamente posteriores, el mundo es ante todo pensado como el producto de la imaginación trascendental, interpretada ella misma como "facultad ontológica", de acuerdo con los análisis desarrollados en el *Kantbuch*. Es por esta razón, esencialmente, que es tratado en términos de bosquejo (*Entwurf*) y de imagen (*Bild*), incluso de "prototipo" (*Vorbild*), y que el *Dasein* mismo, que "produce delante de sí" al mundo, es definido como "formador de mundo" (*Weltbildend*). Como ejemplo, me refiero de nuevo, por comodidad, a *Vom Wesen des Grundes*:

> Que el *Dasein* trascienda quiere decir: en la esencia de su ser el *Dasein* es formador de mundo, y formador en muchos sentidos: deja advenir un mundo, se da con el mundo una vista (*Anblick*), una imagen (*Bild*) originales que, por no ser comprendidos en propiedad [como tampoco puede serlo el esquema], tampoco funcionan como un prototipo (*Vorbild*, una pre-imagen) para todo ente manifestado, al cual pertenece, cada vez, el *Dasein* mismo[36].

Es el léxico de la *Einbildungskraft* o, como dirá Nietzsche de preferencia, de la *bildende Kraft*, haciendo con ello una inflexión hacia la plástica y la formación en la imaginación kantiana. Es decir, en cierto sentido, hacia la voluntad de poder.

Ahora bien, el texto heideggeriano evidentemente conlleva una inflexión de la misma naturaleza. Ya *Vom Wesen des Grundes* reinterpreta en términos de "fundación" (*Gründen*, *Stiften*, etc.) lo que acabamos de escuchar decir en términos de "imagen" y de "formación", pero el "Discurso de rectorado" da un paso más, en dirección a Nietzsche. O sea, reinterpretando a su vez la formación y la fundación en términos de "creación" (*Schaffen*) y, sobre todo, relacionando esta creación con la ἐνέργεια de los griegos.

Ello todavía sucede en el pasaje –que es decididamente el pasaje capital del "Discurso"– consagrado a la *theoria*, a saber, en su determinación filosófico-política griega. La teoría, decía Heidegger, "no adviene en vistas de sí misma, sino únicamente por la pasión de permanecer cerca del ente como tal y bajo su coerción". Allí interrumpí mi lectura y callé lo siguiente:

> Pero, por otra parte, los griegos lucharon precisamente por comprender y cumplir este cuestionar contemplativo como la modalidad, e incluso como la más alta modalidad de la ἐνέργεια, del "estar-en-labor" (*das Am-Werk-sein*).

36. *Q. I.*, p. 135.

No hay que apurarse a creer, aquí, que Aristóteles, súbitamente, viene a tomar el relevo de Nietzsche: Aristóteles desde luego está implicado –como siempre, y fundamentalmente, en Heidegger– pero es "traducido", y traducido, como vamos a verificar muy rápido, en términos nietzscheanos. Sin embargo, a la inversa, tampoco hay que apurarse a creer, según la versión más difundida de Nietzsche, que el arte es lo que aquí designa el "estar-en-labor": sin duda, a su vez, el arte está implicado, pero precisamente no está designado, y todavía será necesario cierto tiempo para que lo esté, no sin dificultades por lo demás. Incluso será necesario de manera precisa que la aventura política haya llegado a su fin. En realidad, la ἐνέργεια designa aquí al saber mismo. Es decir, todavía en griego, y según la lectura del griego hecha por Heidegger: la τέχυη.

Sobre este punto el "Discurso" es también perfectamente claro:

> Queremos recuperar aquí dos propiedades eminentes de la esencia griega original de la ciencia, y recuperarlas para nuestro *Dasein*.
> Entre los griegos circulaba una vieja historia, que contaba que Prometeo habría sido el primer filósofo. Esquilo hizo pronunciar a este Prometeo una palabra que expresa la esencia del saber:
>
> τέχυη δ'ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶ
>
> "Pero el saber tiene mucho menos fuerza que la necesidad". Eso quiere decir: todo saber sobre las cosas permanece primero librado a la supra-potencia (*Übermacht*) del destino y fracasa ante ella.
> Justo por eso es preciso que el saber despliegue su desafío más alto, únicamente contra el cual todo el poder (*Macht*) del estar-oculto del ente se desvela, para que efectivamente (*wirklich*) fracase. Así justamente se abre

> el ente en su inmutabilidad abisal (*unergründbar*), y así proporciona al saber su verdad. Esta palabra sobre la falta de fuerza (*Unkraft*) creadora del Saber es una palabra de los griegos, en la que se quisiera encontrar, muy arbitrariamente, el prototipo de un saber que descansa únicamente sobre sí mismo, como se nos explica que es la actitud "teórica".

A continuación sigue el pasaje sobre la θέωρια (y entonces sobre la ἐνέργεια) que ya conocemos.

Tékhne quiere decir "saber"; o más bien, para no invertir el orden de las cosas, saber quiere decir *tékhne*. El filosofar como tal, el desafío para acceder al "ser-velado del ente", reside en su fracaso mismo (por el cual se produce sin embargo la manifestación del ente), en su fracaso "técnico". O, lo que viene a ser lo mismo: la teoría es energía, estar-en-labor y efectuación, *wirken* y *Verwirklichung*. La metafísica, dicho de otro modo, es la esencia de la técnica entendida como la energía o la creación, que es el "combate" contra la potencia del ser (y la super-potencia del destino) en vistas a hacer posible la relación con el ente en general y abrir las posibilidades de la existencia del *Dasein* historial. El ser-en-el-mundo, en este sentido (la trascendencia finita), es la técnica. Con ello quizá se comprende mejor el equívoco *Geschick* al que *Sein und Zeit* refiere el ser-en-comunidad; como seguramente mejor se entiende la célebre frase de la *Introducción a la metafísica*, que en el fondo resume bastante bien el "mensaje" del "Discurso" sobre "la verdad y la grandeza interna" del nazismo, "es decir (...) el encuentro entre la técnica determinada planetariamente y el hombre moderno"[37].

Pero esta es una determinación propiamente nietzscheana de la "técnica" (de la "metafísica"). Es una determinación nietzscheana porque ella no sólo supone que el saber sea pensado en relación con el querer, ese *Willen* que, por ejem-

37. *IM*, p. 166. "Tékhne" es todavía definida como saber.

plo, *Vom Wesen des Grundes* extraía de la *Umwillen*, del "en-vista-de" constitutivo de la trascendencia, que es a la vez "en vista" del mundo y "en vista" de la *Selbstheit*, del sí o de la subjetividad que la filosofía moderna piensa como sujeto. Es una determinación nietzscheana porque el ser mismo es pensado como potencia, y la articulación entre la voluntad y la potencia (es la potencia del ser que quiere la voluntad de saber impotente y creativa del *Dasein*) es la finitud misma: la trascendencia finita como finitud del ser, cuya potencia está sometida al suprapoder del destino.

Por esta razón, la doctrina de la hegemonía, la doctrina de la "misión espiritual", también conduce a Nietzsche de una manera profunda. Así, por ejemplo:

> La tercera obligación de la comunidad estudiantil es aquella que la liga a la misión espiritual del pueblo alemán. Este pueblo obra (*wirkt*) en su destino en la medida en que instala su historia en la manifestación del supra-poder de todos los poderes formadores de mundo del *Dasein* humano, y en que no abandona la lucha por recuperar su mundo espiritual.

Por esta razón también –¿pero a partir de qué somos capaces de descifrarlo, si no a partir del largo debate con Nietzsche (pero también, con Jünger[38]), que prácticamente se abre con el "retiro" del 34-35?– todo el léxico de lo que creí poder llamar en otra parte la onto-tipología[39] es lo que viene a escandir, con regularidad, el "Discurso": *Prägung* o *Gepräge*, la acuñación, la impronta o el tipo; *Gestalt*, la figura o la estatua[40]. Motivo que,

38. Cf. "Contribución a la cuestión del ser" en *Q. I.*

39. "Typographie" en *Mimesis des articulations*, Aubier-Flammarion, 1975.

40. Por ejemplo: "La facultad sólo es una facultad si se despliega en un poder de legislación espiritual arraigado en la esencia de la ciencia, a fin de dar a las potencias de la existencia que lo asedian la figura (*Gestalt*) del único mundo espiritual". O también: "(...) la Universidad alemana sólo alcanzará su figura (*Gestalt*) y su potencia si los tres servicios (...) se reúnen ori-

como sabemos, Heidegger terminará por atribuir a la metafísica "plástica" de Nietzsche (de la "filosofía a martillazos"), es decir, a una interpretación determinada del esquematismo, ella misma remitida a la concepción –tan vieja como el platonismo– de la "esencia ficcionante (*dichtende Wesen*) de la razón". Si además se analizara este motivo como conviene, rápidamente notaríamos la ligereza con la que comúnmente se pliega al Heidegger del 33 sobre Jünger, sin mayores precauciones. Ya que en el "Discurso", la *Gestaltung*, la donación figural del sentido, no es el trabajo ni por un instante; es el saber, y el saber considerado como *tékhne*. Además, la *Gestalt* no es el Trabajador sino que es el Filósofo: Nietzsche, que es el doble moderno de Platón. Y cuyo "héroe", en definitiva, se llama Prometeo.

Me detengo aquí: quisiera concluir provisoriamente.

Y no lo hago sencillamente para decir –es una versión, la cual creo que circula bastante– que el compromiso político del 33 se debe a la insuficiente radicalidad de la cuestión del ser tal como "comienza" a articularse en *Sein und Zeit*. No para decir simplemente, si se quiere, que la tentación "fascista" es imputable a su toma de partido por la voluntad de (re) fundación o de *restauración* de la metafísica, y que por consiguiente se revela en conformidad con su declarada hostilidad frente al neokantismo, a la epistemología (a todas las formas que se quiera imaginar de *Fachphilosophie*), pero ante todo frente a la "filosofía de la cultura" y a las tentativas de "realización" antropológica de la metafísica. El compromiso político de Heidegger es innegablemente "metafísico", en el sentido más estricto y más poderoso del término; repite o parece repetir el gesto inicial (y que sin duda pasó inadvertido) de Nietzsche, acusando recibo de una fractura irremediable;

---

ginalmente para devenir una sola fuerza que se impone (*zu einer prägenden Kraft*)". A veces, de manera esperable, el léxico de la onto-tipología está asociado al de la voluntad de poder.

el gesto fundador –para todo Occidente– de Platón[41]. Y considerado en estos términos, fue sin duda uno de los últimos grandes gestos filosófico-políticos posibles.

Esta versión es probablemente "justa". Pero no es por ello suficiente. Y primero porque su otra vertiente me parece en muchos sentidos cada vez más sospechosa. Su otra vertiente: o sea, la versión simétrica, por lo demás ampliamente acreditada por Heidegger mismo, según la cual, subsanada por la lección del rectorado (o esclarecido por la prueba de lo político), el pensamiento del ser habría rehusado dar el paso que separa, inconmensurablemente, la cuestión del sentido del ser de la cuestión de la esencia del ser, o la empresa de restauración de la metafísica del intento de "superación" de la metafísica.

No se puede decir que este corolario obligado de la versión anterior sea falso. Corresponde por el contrario, de manera totalmente indiscutible, a la manera en que Heidegger condujo su itinerario desde el 34, o al "camino de pensamiento" que, desde el 34, se abrió con dificultad para él. Y difícilmente se puede olvidar que el primer "resultado" del episodio del 33 es el *desfondamiento* puro y simple de la ontología fundamental. Pero, además, *después* de la demasiado famosa *Kehre* muchas cosas del primer recorrido subsisten o se mantienen, y resisten por consiguiente a la auto-desconstrucción de la *filosofía* heideggeriana (o más bien a la desconstrucción siempre justificada, y por ello mismo ambigua, de *Sein und Zeit*); hay, es al menos la hipótesis que me veo forzado a formular en este punto, un te-

41. A quien el "Discurso de rectorado" deja la última palabra, mediante una "traducción", cuya sobredeterminación ideológico-política es demasiado evidente:

> Pero la nobleza y la grandeza de esta irrupción, sólo la comprenderemos plenamente si llevamos en nosotros esta profunda y vasta circunspección serena, de la cual la antigua sabiduría griega extrajo las siguientes palabras:
>
> τὰ... μεγάλα πάντα ἐπισφαλῆ
>
> "Todo lo grande se mantiene en la tempestad (*Sturm*)" (Platón, *República*, 497 d 9).

mible no-interrogado –o en todo caso, un temible no-formulado– que no deja de atormentar el pensamiento heideggeriano, desde *Sein und Zeit* a los últimos textos. Ahora bien, me parece que este no-formulado no deja de guardar relación con lo político, siempre en este punto.

Quiero hablar aquí del constante rechazo de Heidegger a tomar en serio el concepto de *mimesis*. Digo "rechazo", tanto del concepto como de la palabra (o lo que viene a ser lo mismo, como intenté mostrarlo, aceptación pura y simple de su depreciación platónica[42]), ya que por otra parte me parece cada vez más difícil no ver trabajando una *mimetología* fundamental en el pensamiento de Heidegger.

¿Qué es efectivamente el *mundo*, por no abandonar el terreno donde me instalé, sino acaso el producto de lo que hay que decidirse a denominar una "mimesis originaria"? ¿Qué es el mundo si no un *mimema originario*? No habría "real", dice también *Vom Wesen des Grundes*, no habría "naturaleza" en el sentido heredado –pero además está dicho en todas partes: la *physis* misma no podría despuntar en (y por) su retiro insondable, no existiría la "tierra" del *Origen de la obra de arte* ni las "fuerzas de esta tierra y sangre" del "Discurso"– si no hubiese, proyectada desde el impresentable "medio del ente" (desde el acuerdo, la *Gestimmheit* inicial y sin distancia del *Dasein* al ente que lo domina, lo atraviesa y lo impregna) una "imagen", por otra parte ella misma inasequible (impresentable), de una posible presentación del ente. Si no hubiese, dicho de otro modo, una "esquematización" o, es lo mismo, una *tékhne*[43]. La estructura de la trascendencia es la estructura misma de la mimesis, de la relación entre *physis* y *tékhne*, retomada y reinterpretada de Aristóteles y Kant.

Ahora bien, "políticamente hablando" esto no tendría ninguna consecuencia, aunque se pueda dudar de ello, si *Sein*

42. Cf. "Typographie", op. cit.

43. Cf. Jean Beaufret, φύσις y τέχνη, en *Aletheia*, nº 1-2, enero 1964.

und Zeit no desembocase finalmente en una tematización de la tradición como repetición, es decir, como *imitatio*: el motivo del "héroe", como hemos visto, que es probablemente indisociable de lo que la *Introducción a la metafísica* definirá como el pensamiento auténtico de la historia, la mitología[44]. O si, por el mismo movimiento, el "Discurso de rectorado" no se repartiera entre (al menos) tres grandes escenas agonísticas de factura, todavía, propiamente nietzscheanas.

La escena de "la hegemonía", desde luego.

Pero también, aquella universitaria o pedagógica de la relación maestro-alumno. Así, por ejemplo:

> La voluntad esencial del cuerpo enseñante debe despertarse y reforzarse en el miramiento a la simplicidad y la amplitud del saber que concierne a la esencia de la ciencia. La voluntad esencial del cuerpo de los estudiantes debe forzarse a alcanzar la más alta claridad y la más alta exigencia del saber (...) Estas dos voluntades deben oponerse en el combate.

O también, un poco más adelante, la siguiente paráfrasis (de uso universitario) del *pólemos*, "padre de todas las cosas":

> Sólo el combate mantiene abierta la oposición; sólo él implanta en la corporación de enseñantes y de alumnos esta disposición fundamental, a partir de la cual la autoafirmación auto-definidora hace posible la auto-meditación resuelta en vistas de una auténtica autonomía.

Y a fin de cuentas la escena, capital, de la agonística histórica o historial, de la necesaria repetición y de la necesaria radicalización del "comienzo griego".

La ciencia, ustedes lo recordarán, sólo podía "encontrar su verdadera consistencia" con la condición de que la Univer-

44. *IM*, p. 162.

sidad alemana se emplazara nuevamente "bajo el poder del comienzo" de la existencia espiritual-historial de Alemania: "La irrupción de la filosofía griega". A esto Heidegger agregó muy cerca lo siguiente, que casi no exige comentario:

> ¿Pero este comienzo no nos remite dos milenios y medio hacia atrás? ¿Acaso el progreso de la actividad humana no cambió también a la ciencia? ¡Ciertamente! (...) Pero eso no implica que el comienzo mismo haya sido en cierto sentido rebasado, o incluso reducido a la nada. Pues al plantear que la ciencia original griega es algo grande, el comienzo de esto "grande" permanece como lo más grande que hay. (...) El comienzo todavía es. No se encuentra detrás de nosotros, sino que se sostiene ante nosotros. El comienzo, en tanto que es lo más grande, pasó de antemano por sobre todo lo que sucede, y por consiguiente por sobre nosotros mismos. El comienzo fue a parar en nuestro futuro, y es allí que se mantiene como lo que, de manera alejada, dispone de nosotros y nos permite repetir su grandeza.

No recuerdo este texto por el pensamiento del tiempo, ni siquiera exclusivamente por el pensamiento de la historia que oculta. Sino que lo hago por su contenido político. Porque, como toda tesis sobre la historia, y dado que es una tesis sobre la historia, es una toma de posición política. Me parece que incluso formula de una manera muy precisa, y en los términos que fueron siempre los del pensamiento histórico-político alemán desde Lessing y Winckelmann, la matriz de la respuesta que es propiamente la respuesta heideggeriana al problema político alemán por excelencia: el problema de la identificación es un problema de imitación, e indisociablemente del rechazo de la imitación. La teoría del comienzo, dicho de otro modo, es la "solución" heideggeriana (hasta cierto punto, todavía nietzscheana) al inmenso *double bind* histórico en el recodo en el cual se debate Alemania desde

finales del Renacimiento y desde la caída del imperialismo neo-clásico francés, que es quizá la caída de la dominación latina (de la cual el neo-clasicismo revolucionario y post-revolucionario fue en el fondo incapaz de recuperarse)[45]. Esta solución, al menos en su principio, y exceptuando su radicalidad es, como en Nietzsche, paradójicamente de tipo winckelmanniano: "Nos es preciso imitar a los Antiguos... [se subentiende: mejor de que lo han hecho los otros] para volvernos nosotros mismos inimitables". Es decir, no es la solución schilleriana-hegeliana (la solución dialéctica, la *Aufhebung* del movimiento griego, aquí repujada con el nombre de *Überwindung*), ni (o al menos no todavía) la solución hölderliana, si acaso es una; ni incluso, pese a todo, la solución "lingüística" del Fichte de los *Discursos a la nación alemana*. La *Wiederholung* representa otro modelo, la determinación de otro medio de identificación y otra relación de imitación, que es en realidad infinitamente más poderosa que todas las demás, puesto que es el modelo de una identificación con (o de una imitación de) *lo que tuvo lugar sin haber tenido lugar*, de un pasado no pasado y todavía por venir, de un comienzo tan grande que domina todo futuro y que todavía queda por efectuar. En resumidas cuentas, una interrupción que se intenta, en la más extrema violencia del combate (*Kampf* o *pólemos*), sacar de su olvido o de su reserva milenaria. Quizá sería justo denominar "polémica" a esta solución. En cualquier caso ella dibuja los acusados y oscuros contornos de una tarea de la cual Heidegger creyó indiscutiblemente, durante un tiempo, que incumbía cumplir al pueblo alemán (el suyo, pues él quería que tuviese una).

Una mimetología inconfesada sobredeterminaría políticamente el pensamiento de Heidegger. Esto habría que ver-

45. Remito, aquí mismo, a "Hölderlin y los griegos". También a "Le mythe nazi", en colaboración con J.-L. Nancy (Coloquio de Schiltigheim, 1980). [Existe traducción al español: *El mito nazi*, trad. J. C. Moreno Romo, Barcelona, Anthropos, 2002. *N. del T.*]

lo. Esto nos deja hoy, en todo caso, una pregunta: ¿por qué, después de todo, el problema de la identificación no sería, en general, el problema mismo de lo político[46]?

46. Planteo esta cuestión sobre el fondo del trabajo sobre Freud llevado a cabo en colaboración con J.-L. Nancy: "La panique politique" (*Confrontations*, 2, 1979) y "Le peuple juif ne rêve pas" (*La psychanalyse est-elle une histoire juive?*, Seuil, 1981).

POÉTICA Y POLÍTICA*

Una pregunta: ¿por qué razón la poética surgió inicialmente del discurso político, del discurso filosófico sobre la política? O menos brutalmente: ¿cómo es que el texto inaugural y fundador de lo que Occidente, luego de Aristóteles, designa con el nombre de "poética", ese primer documento, no sólo pertenece al libro de filosofía al cual se anudó el destino político de la filosofía, de una manera también inaugural y fundadora, sino que figura allí como uno de los elementos capitales del proyecto político y de la reflexión sobre el Estado que dicho libro propone? En términos más generales, ¿cómo es que la poesía y el arte, por vez primera, fueron encarados en su esencia, alcance y función, en virtud de aquello que la filosofía en el momento de su instauración delimitó como lo político? ¿Y que la filosofía, queriéndose legisladora de lo político, y primero respecto a la educación del cuerpo social, se haya visto obligada a legislar prioritariamente en materia de arte? ¿Qué era el arte a sus ojos, o más bien, que había en él para que estuviese así, casi espontáneamente, articulado con lo político?

El texto inaugural y fundador, ustedes lo han reconocido, es evidentemente el texto platónico. En lo esencial, los libros II y III de *La República*. Ahí se juega, entre filosofía y poesía (o como dice Platón: *mythopoiesis*), una escena agonística que

* Conferencia pronunciada en Bruselas el 13 de diciembre de 1984, en el marco de las Lecciones públicas de las Facultades universitarias Saint-Louis.

en varios sentidos se puede considerar como la "escena primitiva" de la filosofía. Que ahí se instaure igualmente lo que sólo con Aristóteles recibirá su título y su estatuto regional (o su recorte escolar), a saber, lo que todavía llamamos la poética (o, en el lenguaje de los Modernos, la teoría o la ciencia de la literatura) es, imagino, lo que se me concederá sin dificultad: cualesquiera sean las modificaciones introducidas por Aristóteles en la extensión, la comprensión y la distribución de las categorías platónicas (*logos* y *lexis, mimesis* y *diegesis*, etc.), cualesquiera haya sido su aporte en la estructuración más tardía del campo poético en géneros (que quedó en estado embrionario en Platón o incluso en Aristóteles) o, muy cerca de nosotros, sea cual haya sido la revolución efectuada por la invención del concepto de "literatura", no se puede desconocer que es a Platón a quien se debe el haber forjado los conceptos que han permanecido determinantes para toda teoría literaria –y por extensión, para toda estética– por venir, incluidos los de la época más reciente. Sin duda, se podría objetar que el nacimiento aristotélico de esta ciencia o de esta disciplina procede, como es siempre el caso, de un "corte epistemológico" por el cual precisamente estaría separada del contexto político al que Platón la confinaba todavía de una manera oscura. Pero esta objeción sólo tendría oportunidad de sostenerse si al mismo tiempo se pudiese probar con seguridad que en la interpretación, digamos "funcional", que Aristóteles propone de la tragedia (pues ese es el corazón de la *Poética*), los dos afectos de los que hay catarsis –el terror y la piedad– no son en realidad afectos propiamente políticos, es decir, que no se refieren al origen de la sociabilidad –a la disociación y la asociación–, como todavía se encuentra el eco lejano en Rousseau, en Burke o en Freud. Que la poética moderna, la de nuestros contemporáneos, haya olvidado esta sobredeterminación política de sus preguntas y de sus campos, o que no quiera saber nada de ello –a diferencia de lo que sucedió en el romanticismo y el idealismo alemanes con

la reelaboración y la refundación especulativas de la poética–, apenas da testimonio de su olvido de muchas cosas, en particular de lo filosófico (que por lo mismo la "sonambuliza", si puedo decirlo así).

Mi intención, sin embargo, no es solamente despertar el viejo demonio adormecido en nuestros formalismos. Esta cuestión dirigida al origen de la poética, es decir, a la esencia de lo poético (o en términos más generales, del arte), es en realidad una pregunta sobre la política, es decir, sobre la esencia de lo político (o, si prefieren, de la cosa política, para traducir lo que los griegos llamaban *ta politika*). Es por eso que ella se nos formula de la siguiente manera, según una tradición en donde terminó por debilitarse o incluso por perderse en cuanto pregunta: ¿en qué punto el arte, la poesía, conciernen a la política? ¿Cuál es, pues así es como se la ha planteado con más frecuencia, la función, la misión o la destinación del arte? Sino que, por el contrario, ella se formula así: ¿en qué punto lo político está concernido por el arte? ¿Qué es lo que, en lo político, tiene que ver con el arte? ¿Y por qué?

Esta pregunta, desde luego, se la podría plantear a Platón. Sin embargo he escogido otra vía, y es a Heidegger a quien se la planteo. Y para ello hay dos razones principales.

Primero, una razón política. La política en la que estuvo enredado Heidegger, breve pero decisivamente, es, como nadie lo ignora, el nacional-socialismo. O sea, en nuestro siglo, la forma mayor, y la forma monstruosa por excelencia, de lo que hoy se ha convenido en llamar, con un término poco feliz, el totalitarismo. Ahora bien, dicho totalitarismo no sólo es percibido como un fenómeno político absolutamente inédito; tampoco es sólo, aunque lo sea efectivamente, lo que hoy no deja de atormentar nuestros análisis y nuestras prácticas políticas, cerrando así el horizonte de lo que para nosotros, desde entonces, depende de lo político. También es aquel fenómeno que se refiere, más o menos apresuradamente, a su

fuente filosófica (los "maestros-pensadores"), o en el cual se asigna en todo caso el origen en tal o cual tradición, tal o cual secuencia, tal o cual tentación de la filosofía. Según los grados de elaboración, o de simplificación, es tanto la *Aufklärung* y el rousseaunismo germinal del 92 (el Terror), tanto el Idealismo especulativo (con su inversión nietzscheana, para dar más de la cuenta), tanto la prédica incorregiblemente escatológica de las filosofías (el mesianismo y la utopía), tanto incluso, para saturar las cosas, el platonismo mismo y la totalidad de la metafísica. Pero queda sin interrogar aquello que permite que se pueda establecer dicho lazo entre lo filosófico y lo político, por fuera del hecho de que la filosofía casi siempre ha tenido un discurso político. Quizá es entonces urgente –y políticamente urgente, viendo en qué coinciden estos análisis– reactivar, o simplemente activar, esta cuestión: no está descartado que el "totalitarismo" pueda esclarecer con otra luz esta relación enigmática entre filosofía y política donde probablemente se juega algo totalmente distinto de la simple "responsabilidad" de la filosofía.

La otra razón es "filosófica", y dado que se va a tratar de Heidegger les pido su autorización para poner esa palabra entre comillas.

El despiste político de Heidegger, que por lo demás Hannah Arendt comparaba con aquel de Platón en Sicilia, todavía nos es bastante incomprensible. Filosóficamente incomprensible. (Dejemos en reserva, si ustedes lo quieren, el escándalo que este despiste todavía representa para nosotros, y en todo caso para mí. Y no olvidemos que la época del mundo más incomprensible de lo que lo fue ninguna otra en la historia, ya poco comprensible, puso una dura prueba a quienes les incumbía la tarea de comprenderla. Digamos, a sus pensadores.)

Lo que no entendemos bien en el compromiso del 33, la cuota efectiva de ilusión e incluso de una suerte de exaltación "revolucionaria", de un pathos de la mutación radical en tiem-

pos de crisis, es la separación a nuestros ojos inconmensurable entre el lenguaje que sostiene Heidegger (incluso en sus peores proclamaciones, aquellas de las que renegó: "Llamada al servicio del trabajo", "Conmemoración de Leo Schlageter", etc.) y el discurso nacional-socialista (incluso aquel de los menos débiles de sus ideólogos oficiales, tipo Krieck o Bäumler). En el fondo, lo que no comprendemos bien es la célebre frase escrita –pero no pronunciada– en el curso de *Introducción a la metafísica* de 1935 sobre la "verdad interna" y la "grandeza" del movimiento, es decir, como agregaba Heidegger entre paréntesis (y es el paréntesis que no fue pronunciado), "el reencuentro entre la técnica determinada planetariamente y el hombre moderno". Y si comprendemos mal esta frase, no es a causa de lo que dice –que, como Heidegger mismo lo indicó, depende en esa época de una interpretación jüngeriana, y por ende en secreto nietzscheana, de la esencia de la técnica– sino porque no vemos, o lo hacemos de manera muy confusa, lo que Heidegger pudo investir "filosóficamente" de esta manera en dicho encuentro, un encuentro situado bajo tales signos. Permanece algo totalmente enigmático, más aún cuanto las explicaciones de Heidegger sobre este punto han sido de igual forma bastante escasas y, por decirlo de modo totalmente claro, más bien débiles.

Las tentativas poco serias que han sido hechas para elucidar la cosa –y ustedes saben que ellas han sido consideradas rápidamente–, han sido dirigidas espontáneamente a los documentos de los que se pensaba poder disponer: o sea, desde luego, a los discursos y proclamaciones del período del rectorado (esos fatídicos diez meses) pero también, río arriba, a los textos filosóficos donde, desde *Sein und Zeit* a *Vom Wesen des Grundes*, había quizá una oportunidad para ver de antemano inscribirse o bosquejarse aquello que, en condiciones históricas precisas, iba a permitir el compromiso nazi. (A lo cual se pueden agregar también los dos grandes textos políticos de Jünger, *La Movilización total* y *El Trabajador*, que Heidegger

recoradara con frecuencia cuán determinantes fueron.) Dicho recorrido se justificaba perfectamente, y por lo demás produjo algunos resultados.

Sin embargo, en las muy raras declaraciones que Heidegger sostuvo sobre el asunto, vemos aparecer en filigrana otra indicación: ahí Heidegger sugiere que el episodio del 33 avala, conjuntamente, las razones del compromiso *y* de la ruptura. Tomo por ejemplo esta declaración en la célebre entrevista concedida en 1966 al *Spiegel* y publicada, según sus propios deseos, inmediatamente después de su muerte:

> Luego de mi demisión del rectorado me limité a mi tarea de enseñanza. Durante el semestre de verano de 1934, hice un curso sobre "lógica" / *Entiéndase por ello evidentemente un curso sobre el logos* / El semestre siguiente, 1934-1935, hice mi primer curso sobre Hölderlin. En 1936 comenzaron los cursos sobre Nietzsche. Todos quienes pudieron escucharlas entendieron que con eso se trataba de una explicación con el nacional-socialismo.

Es muy poco decir, pero basta con eso. Y, en realidad, si se lo mira más de cerca nos percatamos de que todo, en el momento del retiro y de la "explicación con el nacional-socialismo" viene a focalizarse sobre la cuestión del arte: pues además del primer curso sobre Hölderlin (es el curso consagrado, sin ningún azar, a los himnos "El Rin" y "Germania", y seguido de cerca por la conferencia "Hölderlin y la esencia de la poesía"), además de la obertura del largísismo debate (durará más de cuatro años) con la metafísica de Nietzsche, explicación cuyo punto de partida se da en el 36, en la desconstrucción de la estética de Nietzsche, lo que Heidegger no dice es que en los mismos años, entre el 34 y el 37, lleva a cabo un seminario consagrado a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, co-organiza otro seminario "interdisciplinario" sobre "El rebasamiento (*Überwindung*) de la estética en la cuestión del arte" (donde elabora, en la

forma de conferencias muchas veces repetidas, el texto sobre "El origen de la obra de arte"), da en 1935 su curso de *Introducción a la metafísica* que culmina, como sabemos, en una larga interpretación del célebre coro de *Antígona* sobre la tékhne (interpretación que debe mucho a las *Anotaciones* de Hölderlin y que por otra parte retomará en 1942 en el curso consagrado al himno "El Ister"). Si se agrega también que existe un tercer curso sobre Hölderlin ("Andenken", 1941-1942); que en el momento en que su enseñanza sea suspendida, en el 44, Heidegger proponía un curso sobre *Denken und Dichten* y que el único libro del cual conseguirá obtener la publicación en todos esos años, o que consentirá en dejar aparecer, es el libro sobre Hölderlin, ustedes ven que son demasiadas coincidencias y que parece dibujarse una suerte de proyecto sistemático donde la cuestión del arte ocupa un lugar central en la explicación política.

Se podría decir –y además Heidegger lo dice casi de manera explícita en un pasaje del curso de 1942 sobre el himno "El Ister" (p. 141 y sigs. del volumen recientemente publicado en la *Gesamtausgabe*)– que en el otro extremo de la historia de la filosofía, pese a que esta historia estaba acabada a pesar de todo y que Heidegger ocupaba, según una topología (y una estrategia) compleja, otro lugar distinto al lugar filosófico, Heidegger repite, para invertirlo, el gesto platónico: al gesto que abre, filosóficamente, el campo de lo político que excluye o expulsa (en la más estricta observancia del rito) al poeta, con el fin de asegurar que dicho campo esté rigurosamente organizado por el saber sobre el ser del ente y nada distinto (ese es el sentido del "reinado filosófico", o es eso lo que hace a Platón decir que *Las Leyes* son el más bello de los poemas trágicos), responde el gesto de quien, en retiro de la filosofía misma (lo cual quiere decir idénticamente: en retiro de lo político en la "explicación" política y en el discurso político que sostiene), echa la culpa obstinadamente en el último de los reinados filosóficos, que es en este caso, según la versión

alemana de lo político, el reinado nietzscheano, y reintroduce al poeta, a la palabra poética, como aquello con lo cual sería urgente y necesario alinear lo político. En la temática y el estilo de Heidegger en esta época, la explicación política, la explicación con lo político, se enuncia regularmente en primera persona del plural ("nosotros, alemanes") o toma la forma de una "misiva" a los alemanes. Esta misiva se apoya las más de las veces en Hölderlin, se pronuncia en su nombre: Hölderlin es "el poeta cuya obra queda a los alemanes cumplir" (esas son prácticamente las últimas palabras de la conferencia sobre "El origen de la obra de arte").

Todavía es necesario no confundirse sobre el sentido de este recorrido. La inversión del gesto platónico no se hace en absoluto según la figura de la inversión, perfectamente delimitada y analizada por el mismo Heidegger a propósito de Nietzsche. La cuestión que Heidegger arriesga en dirección del arte, en dirección de la esencia o del origen del arte, no es una cuestión de estética (de aquello que Heidegger delimita con ese nombre: la totalidad de la *filosofía* del arte). (E igualmente es obvio, pero imagino que se lo habrá entendido, que por ningún instante la inauguración de este cuestionamiento corresponde a algún movimiento de repliegue, decepcionado y frío, del activismo militante en el "esteticismo": el discurso sobre el arte es, una vez más, el discurso político de Heidegger.) Incluso si sostiene la mayor parte del veredicto hegeliano respecto al fin del arte, la cuestión de Heidegger ya no se articula en los términos heredados de la estética inaugurada por Platón y Aristóteles, que sancionaban así el fin del "gran arte griego". Supone más bien, como su propia posibilidad, la reconstrucción sistemática del léxico y de la sintaxis de la estética occidental, de Platón a Wagner y Nietzsche (de eso se ocupa en parte el curso de 1936 sobre "La voluntad de poder como arte"). La cuestión dirigida al arte no da por consiguiente lugar ni a una estética ni a una poética. No hay poética heideggeriana.

Esto claramente quiere decir que para Heidegger lo que está en juego no es arrancar al arte de su determinación mimética. Se podría mostrar, en cuanto a la *mimesis*, que sin nunca reivindicar la palabra, Heidegger reelabora sin embargo completamente su concepto: es el sentido del famoso ejemplo del templo griego en "El origen de la obra de arte". Pero lo que está en juego es sustraer esta determinación a la interpretación platónica. Es por eso que el poeta que Heidegger reintroduce no es el mimético de *La República*, el actor-autor trágico, sobre todo no según su "reconstitución" moderna: Wagner. Ni siquiera se trata, de un modo más general, del hacedor de mitos, del *mythopoietes*; al menos si se concede aquí a Heidegger, provisoriamente, todo el crédito posible. Y si se trata de una cuestión de mito y de tragedia, o sea de lo que concierne al "gran arte", en todo caso nunca será en términos de sistema de representación o de modo de enunciación, de *logos* y de *lexis*, de materia y de forma; aún menos en términos de "representación", en el sentido de la teatralidad. Pero lo será, ustedes lo saben, en términos de *Dichtung*, de *Sprache* y de *Sage*, con los cuales Heidegger quisiera restituir, más allá de nuestro olvido tan "cultivado", lo que fue la *poiesis* para los griegos de la "gran época".

Retomo entonces mi pregunta: ¿qué, en asunto de política, tiene que ver exactamente con el arte?

Finjamos pensar por un instante que la política, para Heidegger, haya podido confundirse con lo que entendemos comúnmente por ello. Es decir, también, con una determinación en última instancia filosófica o metafísica de lo político. Después de todo, queriéndolo o no, para él la confusión se produjo en el 33. La pregunta que planteo está entonces suspendida por esta otra, que se vuelve su condición previa: ¿cuál era exactamente, para Heidegger, el sentido político de su compromiso nazi? Compromiso que, a pesar de todo, no se hacía sin reservas, en particular en lo referido al racismo (al "biologicismo") y al antisemitismo oficiales de la doctrina.

Si por razones de economía aparto lo que depende estrictamente de la política universitaria, según lo cual el "Discurso de rectorado", que es así mismo su documento capital, se inscribe –tal como la lección inaugural de 1929– en la línea de la reflexión especulativa sobre la Universidad inaugurada por Kant y el Idealismo alemán[1], y si sólo retengo lo que depende de la política general, es porque creo que en lo esencial todo puede reunirse en tres motivos principales:

1. En primer lugar, en lo referente a la justificación del compromiso, hay una temática del desamparo: este tiempo es un tiempo de desamparo o de indigencia. Esto remite por supuesto a la situación de crisis, inextricable, en la que se encuentra Alemania desde el tratado de Versalles, una crisis que, en varios sentidos, quizá no tiene precedentes en la historia europea: no sólo da testimonio de una suerte de descomposición general, institucional, social y espiritual de un país que se creía prometido a la hegemonía, sino que es también la primera crisis grave que afecta a una economía industrial avanzada (al Capital), es decir, a la modernidad, al mundo de la técnica. Más allá, sin embargo, el discurso sobre el desamparo se inscribe en la tradición de una larga queja que, desde Schiller y Hölderlin, si no desde Winckelmann y Lessing, deplora la existencia de Alemania, su "miseria", como dice Marx. Se encontrará este motivo ya que porta la exigencia de un arte alemán. Pero en 1933 la inexistencia de Alemania significa que no existe pueblo alemán o que al menos este pueblo, en aquello que lo destina como el "pueblo filosófico" por excelencia (la expresión viene de la *Introducción a la metafísica*), no corresponde a su esencia, la cual todavía se mantiene "reservada". Como lo repite con insistencia el "Discurso de rectorado", en donde este es el mensaje más explícito: "La ciencia / *o el saber, en el sentido especulativo, es decir la filosofía* / debe volverse el

1. Para esto remito al texto precedente.

acontecimiento fundamental de nuestra existencia espiritual como pueblo (*unseres geistig-völklichen Dasein*)". Lo que quiere decir que para Alemania, tierra (y lengua) de la filosofía, está reservada una "misión espiritual historial" que ciertamente la consagra a la hegemonía, pero por la cual, en primer lugar, sólo ella está en condiciones de identificarse como tal y de existir. Por lo demás, eso es lo que traza, abiertamente, los límites del compromiso nazi de Heidegger: la *Führung* a la cual constantemente se hace referencia como a aquello con lo cual toda pretensión debe disponerse, sea cual sea, a dirigir o a conducir, comenzando por la pretensión propiamente política de dirigir o conducir, esta *Führung* es esencialmente espiritual. Y si bien se hace mención, es innegable, a las "fuerzas de la tierra y de la sangre" (doblete apenas desglosado del ideologema *Blut und Boden*), el pueblo es esencialmente determinado como *Dasein* espiritual-historial, es decir, en última instancia como lengua.

2. Este destino del pueblo alemán en espera de su destino se inscribe a su vez en el destino, en la historia europea occidental, en tanto que esta historia se vuelve mundial o, lo que viene a ser lo mismo, en tanto que el destino del mundo es desde entonces occidental. El horizonte es aquí, desde luego, la "dimensión planetaria" de la técnica cuya esencia, como más tarde lo dirá Heidegger, no es en sí misma "nada técnico", sino que hay que pensarla como el último despliegue de la verdad filosófica, el modo más poderoso –y en realidad inmanejable– del acabamiento y del cumplimiento de la metafísica. Y entonces como el último "envío del ser" que compromete al hombre en su esencia. Esta dominación planetaria de la técnica que procede de Europa toma dos caras, ambas tan amenazantes para Europa misma, es decir, para la posibilidad del pensamiento: el comunismo soviético por una parte, sostenido por el marxismo, y por otra, lo que Heidegger la mayor parte del tiempo –pues sobre este punto variará

poco– llamará el americanismo, que adosa su aspiración al gobierno del mundo, a la *kybernesis* universal, a la eficacia de su tratamiento de los signos. Bajo estas dos caras se despliega lo mismo, pero bajo ninguna de ellas es pensada la cosa misma: este despliegue es ciego, y se ciega a sí mismo. Europa, ella misma, que está en el origen (desde los griegos) de este movimiento y, con ello, la única capaz de pensarlo, está atenazada y amenazada pura y simplemente de desaparición. Y en Europa misma, en su centro, es el "pueblo del medio", Alemania, quien sufre la amenaza más grande. Ustedes ven que a este respecto la insurrección o incluso la revolución nacional-socialista representó, para Heidegger, la esperanza de un sobresalto. A condición, pensaba, de que dicho sobresalto fuese decisivo, de que en cada caso fuese alineado con la "voluntad de la esencia". Con lo cual también pueden ver que, en Heidegger, la cuota de ilusión no era pequeña.

En realidad lo que exigía Heidegger al nacional-socialismo era propiamente exorbitante: nada menos que una conversión radical, un (re)comienzo puro de la historia y la separación del destino científico-técnico de Occidente. En todo caso, el enfrentamiento puramente heroico (y además literalmente prometeico) de dicho destino. Nada menos, por consiguiente, que el propio programa de Heidegger, tal cual podía de hecho leerse en *Sein und Zeit*. Es por eso que esta suerte de "Discurso a la nación alemana" que es el "Discurso de rectorado", según un gesto que no deja de repetirse desde que hay una cuestión alemana y que puntúa con regularidad la larga historia agonística –en el sentido de Nietzsche– del pensamiento y del arte alemanes, invita a Alemania, para ser ella misma y encontrar su origen, a aprender de los griegos (pues ellos son el origen) y a repetir el gran comienzo griego, con una repetición en la que creo posible descubrir una mimetología secreta. Dicho comienzo, "en tanto que es lo más grande, pasó de antemano por sobre todo lo que sucede, y por consiguiente por sobre nosotros mismos" y que, "cae en nuestro futuro,

(...) se mantiene como lo que, de manera alejada, dispone de nosotros y nos permite repetir su grandeza". El Discurso invita entonces a los alemanes a situarse "nuevamente bajo la potencia del comienzo de [su] existencia espiritual-historial", que es "la irrupción de la filosofía griega": "Es ahí que por primera vez el hombre occidental, a partir de un ser-pueblo (*Volkstum*), por la fuerza de la lengua de este pueblo, se alza frente a la totalidad del ente, lo interroga y lo recoge como el ente que es."

3. Esta irrupción inaugural de la historia –y con ello hay que entender: instauradora de la historia, que abre la historia en su posibilidad misma–, que no es otra cosa que la trascendencia finita del *Dasein*, es la irrupción de la filosofía, es decir, del saber (*Wissen*), del "mantener-se interrogante en medio de la totalidad del ente, que no deja de disimularse". Es la ek-sistencia misma, en el sentido en que la conferencia sobre "La esencia de la verdad" dice que es la "exposición al carácter desvelado del ente como tal", agregando además que la "ek-sistencia del hombre historial comienza en el instante en que el primer pensador se alza cuestionador frente al desvelamiento del ente y se pregunta lo que es el ente". O, también, es la teoría, en el sentido más fuerte, la que no es simple contemplación sino "pasión por permanecer cerca del ente como tal y bajo su coerción". Ahora bien, "saber" es lo que siempre traduce para Heidegger el griego *tékhne*; la *theoria*, ella misma, es entendida como "la más alta modalidad de la *energeia*, del estar-en-labor (*das Am-Werk-sein*)", que se puede entender también como el estar-en-labor, según la sugestión de Granel, si se piensa en la figura (en la *Gestalt*) jüngeriana del Trabajador que constituye la acuñación o el tipo, el *eidos* de la humanidad moderna bajo la dominación de la técnica. La llamada al (re)comienzo del comienzo griego es entonces la llamada a repetir la irrupción de la *tékhne*, del saber, en tanto esencia de la técnica. Lo que no significa que se trate de una llamada a dominar la técnica,

sino una tentativa por encontrar, con su dominación, una relación con la medida del "suprapoder" de dicha dominación.

Estas indicaciones son evidentemente muy rápidas: simplemente recogí, a partir de análisis anteriormente llevados a cabo, los elementos indispensables para la comprensión del problema que aquí nos ocupa. Quisiera sin embargo agregar dos observaciones.

La primera para decir que, tanto en su léxico como al menos en una parte de su temática, el discurso heideggeriano del 33 está manifiestamente muy sometido al pensamiento de Nietzsche: en toda su extensión es asunto de voluntad y decisión, de poder y suprapoder, de combate y enfrentamiento de la necesidad. Es el tributo pagado a la sobredeterminación nietzscheana, o más exactamente wagnero-nietzscheana, de la ideología nacional-socialista. Y es el índice de que todavía no ha tenido lugar la explicación con Nietzsche, la *Auseinandersetzung* decisiva, de manera muy precisa en pasajes decisivos de *Sein und Zeit* (en particular, en el análisis de la historicidad o de la historialidad). Por lo cual se explica además que, en la prédica sobre el desamparo y la amenaza que pesa sobre la humanidad, y la humanidad alemana en primer lugar, todo esté referido a la expresión "Dios ha muerto", que todavía no es descubierta como la consigna de la "inversión del platonismo" y que el testimonio de que Nietzsche "no llega al centro verdadero de la filosofía", como dirá, apenas dos años más tarde, el curso de *Introducción a la metafísica*. Simplemente quiero señalar con esto que es Hitler quien revelará que Hölderlin, para el conjunto de las cuestiones que determinan el compromiso del 33, llega a una profundidad insospechada para Nietzsche.

La segunda observación es para notar que este discurso, que por un instante hemos fingido creer político, en el fondo no lo es en modo alguno, incluso si es el lugar de un real compromiso político y de la garantía filosófica aportada a una política totalmente precisa. Además, este es quizá uno de los

puntos en los cuales más insistirá Heidegger en el retiro posterior al 34: mientras más depende lo político –ese es el esquema general de la argumentación– de aquello que los griegos persiguieron con el nombre de *polis* (cuya instauración o institución, incluso su fundación, es igual o casi igual que las irrupciones más decisivas referidas a la historia: el arte, el pensamiento, uno de los gestos fundamentales del *Dasein*), menos depende la *polis* de lo político, o más exactamente de la política. Es un modo de la ek-sistencia, es esencialmente el *Da* del *Sein*, y el curso de 1942 sobre el himno "El Ister", en la línea de un comentario del coro de *Antígona* ya evocado, relaciona el sustantivo *polis* con el verbo *pelein*, dado como un sinónimo de *einai*. La esencia de lo político necesariamente se sustrae de toda postura política (si no, dice también el mismo texto, los griegos serían por poco considerados como nacional-socialistas). Lo que también es cierto para Platón, cuando se interroga sobre el arte desde un punto de vista pretendidamente "político", así como cuando expresamente refiera la determinación del ser-común (del Estado) al saber del ser, la interpretación del ser sea en este caso una interpretación ya tendenciosa del ser como *idea*. El discurso político del 33 es en realidad, pese a *todo*, un discurso que se pretende refundador de lo político y que entiende con ello el sustraerse de toda "politización", lo que aquí designa la politización de todo, inscrita en efecto en el programa del "totalitarismo".

De todas maneras, la tentación política, si acaso es una, se desfonda en 1934. Al igual que desaparece de golpe toda referencia positiva a Nietzsche –a quien todavía habrá, sin embargo, que arrancar de su interpretación política, del nietzscheanismo. Aun cuando en lo esencial –la misión espiritual de Alemania, por ejemplo, o la necesidad de repensar la Universidad– nada es negado, el discurso de Heidegger, en el retiro, se vuelve abiertamente un discurso de oposición, frecuentemente de una gran violencia. Pero en primer lugar,

es cierto, con respecto a la pura tontería. Discurso de oposición es, además, poco decir. El movimiento de retiro es tal, de hecho, que Heidegger se mantiene en la raíz misma de lo político. Si lo político es interrogado, lo es en su posibilidad misma o en su esencia, la cual, por definición, se sustrae de su evidencia. La lectura política que se puede aventurar de este discurso (pues hace falta, incluso es urgente hoy), debe tener en cuenta rigurosamente dicho retiro y su lógica propia, por la cual los contornos de lo político sólo se trazan o repasan el trazo a la medida del retiro, en lo político y de lo político, de su esencia.

Esta es mi hipótesis: Heidegger busca esta esencia en la *tékhne*. Y en el movimiento del retiro, la *tékhne* misma viene más bien a determinarse como arte (y principalmente como poesía). Si yo quisiera dar por adelantado el esquema de la demostración con el que me comprometo, lo haría bajo la forma de estas dos proposiciones: la esencia de lo político es la Historia, en el sentido de la *Geschichte*, y la esencia de la Historia, la historicidad o la historialidad, es la *tékhne*, es decir el *Denken und Dichten*: no el arte, sino ante todo el pensamiento y la poesía en su "conexión originaria esencial" como lo dice Heidegger en el 35, y sin duda, la poesía en primer lugar, si se piensa en la primerísima eclosión del pensamiento griego (Parménides, Heráclito) o bien, en el área del despliegue propiamente filosófico, en Hölderlin que "mira adelante y abre el camino" cuando Hegel "mira atrás y cierra el camino" (*Introducción a la metafísica*, p. 134). O también si se piensa en la "poesía pensamiento" más elevada de los griegos, la tragedia.

En la época en que Brecht y Benjamin denunciaban en el nazismo "la estetización de la política" –y de hecho el proyecto nazi es incomprensible si no se lo refiere, más allá del wagnero-nietzscheanismo, al gran sueño mimético alemán de Grecia y de la posibilidad de reconstituir esta obra de arte "viviente" que fue la Ciudad, y si no se advierte la asimilación de la técnica al arte en la cual descansa–, vemos que la res-

puesta de Heidegger no es la que daban Brecht y Benjamin: o sea, la famosa "politización del arte", que deja encerrar con ella, como Benjamin lo notará *in extremis*, la lógica de la politización total. La respuesta de Heidegger se encuentra en una determinación más decisiva de la *tékhne*.

¿Cómo ocurre esto?

Lo primero que es necesario notar aquí es que *tékhne* no quiere decir "arte". Así sea a propósito de *Antígona* o de *La República*, o también, mucho más tarde, en la conferencia sobre la técnica, Heidegger no deja de insistir en lo siguiente: *tékhne* no designa ningún modo del hacer, del fabricar o del efectuar, artesanal o no (no es la técnica "técnica", en el sentido banal), sino que *tékhne* quiere decir "saber". Incluso todavía para Aristóteles, y para su época, *tékhne* está siempre asociada a *episteme*: es el hecho de "conocerse" o de "reencontrarse en algo". Lo que, traducido en los términos de la ontología fundamental, significa: desde el ser-expuesto en el medio de la totalidad del ente, sobrepasar al ente, trascenderlo en vistas de reconocerlo y de instituirlo como tal. *Tékhne* es entonces un modo insigne del desvelamiento, de la *aletheia*, y por consiguiente, de la irrupción o de la efracción del *Dasein* en el ente.

En cuanto a esta significación original de la palabra, Heidegger nunca cedió de aquello a lo que se confiaba la llamada "política" del 33. El trabajo de la palabra, sin embargo, se inflexionaba en otra dirección. *Tékhne también* quiere decir "arte". De la manera más general ya que, en tanto modo del desvelamiento, es necesariamente un modo del *poiein*, del producir (*herstellen*), lo que además se relaciona con ese otro modo del *poiein* que es la *physis*. De una manera más estrecha porque, en tanto saber dominante o dominador del ente, la *tékhne* es necesaria para la producción de utensilios y de obras que vienen a agregarse al ente ya dado, sobre el fondo de la producción "física". De ahí que si *tekhnités*, en su sentido más

elevado, puede designar al artista, no es porque el artista sea un artesano sino porque el arte, lo que así llamamos, es la forma más elevada de ese modo de lo "poiético" que es propio del hombre. Es, por cierto, lo que permite explicar que la *tékhne* por excelencia, bajo esta luz, sea la poesía, la producción por el lenguaje; a ojos de los griegos a su vez la más alta forma del *poiein* reservado al hombre.

Dicha comprensión del arte supone, desde luego, que el arte sea sacado de toda determinación estética, comenzando por la toma en consideración de lo bello. En cuyo caso hay que volver a darle a lo bello un sentido que la filosofía ha sido incapaz de darle –aun cuando, quizá tardíamente, ha introducido la categoría de lo sublime, de origen retórico. Con esta condición, pero sólo con esta condición, *tékhne* quiere decir "arte", es decir *el* arte.

¿Qué sucede entonces con el arte, con la *tékhne*, en su esencia?

Respuesta, y esta respuesta, lo verán, pese a que entonces no se trataba del arte, es la respuesta misma que daba el "Discurso de rectorado". Cito un pasaje de la *Introducción* de 1935:

> Saber es poder poner en obra al ser como un ente que sea siempre tal o cual. Si los griegos llaman en particular y en sentido fuerte *tékhne* al arte propiamente dicho y a la obra de arte, es porque el arte es lo que lleva de modo más inmediato al ser a estancia (al *Stehen*, al estar-delante) en algo presente (en una obra), al ser, es decir, al aparecer que ahí se mantiene en sí mismo. La obra de arte no es una obra porque primero esté efectuada, sino porque ella efectúa al ser en un ente. Efectuar significa aquí poner en obra; y en esta obra, en tanto lo que aparece, viene al parecer la *physis*, la expansión dominante. Sólo es gracias a la obra de arte, considerada como el ser-ente (*das Seiende-Sein*) que todo lo que aparece distinto y se encuentra ante nosotros es confirmado y hecho accesible, significante y comprensible, en calidad de ente o no-ente.

> Es por eso que el arte, en el sentido restringido y eminente, induce al ser al mantener-se-delante en la obra y al parecer como ente, que puede ser mantenido para el poder-ponerse-en-obra a secas, es decir, la *tékhne*. El poner-en-obra es un abrir que efectúa al ser en el ente. Este abrir y mantenerse abierto, con la eminencia y la eficiencia que comporta, es el saber. La pasión del saber es el cuestionar. El arte es saber y por ende *tékhne*.

Evidentemente no puedo comentar este texto, que además resume todo "El origen de la obra de arte" o que al menos recuerda su tesis fundamental: el arte es la puesta en obra de la verdad. Quisiera simplemente insistir en algunos puntos.

En primer lugar, quisiera insistir en lo siguiente: hace un rato dije que la respuesta de Heidegger a la cuestión de la *tékhne* es en ese texto, si no se trataba entonces del arte en particular, la respuesta misma que proponía el discurso "político" del 33. Es cierto, con una pequeña diferencia, que hace quizá toda la diferencia: que "saber" o *tékhne* ya no se traduce por "estar en labor" (*am Werk sein*) sino por "poner en marcha" (*ins Werk bringen* o *ins Werk setzen*), con lo que se inflexiona notablemente el sentido de la *energeia* que reivindicaba el "Discurso de rectorado" en lugar de la *theoria*. Si una ontología del trabajo y del Trabajador nunca pudo sostener la intención "política" de Heidegger, como pueden darlo a entender ciertos textos del 33, en particular "La llamada al servicio del trabajo" (o también algún pasaje del Discurso), dicha ontología desapareció a partir de entonces sin dejar rastro. Y no sólo la esencia de la *tékhne* es buscada por el lado del arte y de la obra de arte, sino que el arte ocupa el primer rango, con el pensamiento, entre los modos de advenimiento de la verdad: el arte es aquí "lo que lleva al ser, *de la manera más inmediata*, al mantener-se-delante", a su instalación en el ente; y, en otra parte, este privilegio le es concedido de modo permanente, por ejemplo en los desarrollos, bastante frecuentes, donde se esboza una jerarquización de los gestos fundamentales: el

gesto fundador de una Ciudad, el gesto del sacrificio esencial, el gesto de la veneración religiosa.

El segundo punto en el que quisiera insistir es el siguiente: pese a la crítica radical a la cual somete todos los conceptos de la estética, incluido el concepto de *mimesis*, pese a su desconstrucción sin resto de la estética, la interpretación que Heidegger propone del arte es, fundamentalmente, una mimetología. Desde luego, como ya recordé, Heidegger rechaza la palabra; descarta con el mayor desprecio, un desprecio por lo demás extrañamente platónico y filosófico, toda toma en consideración de la "imitación"; y ustedes saben que si el ejemplo principal en "El origen de la obra de arte" es un templo, se debe a que "el templo no está hecho a la imagen de nada".

Dicho esto, ¿qué es lo que rechaza exactamente con esta palabra?

De una manera muy explícita, pero también muy paradójica, rechaza la interpretación platónica de la *mimesis*, es decir –me refiero todavía a un pasaje de la *Introducción* del 35–, la *mimesis* entendida a partir de la *idea*, ella misma pensada como paradigma o como modelo en el horizonte de la *aletheia* interpretada en términos de adecuación o de *homoiosis*. Ahora bien, esto no impide en absoluto que la tesis sobre el arte sea la reelaboración, nunca presentada abiertamente como tal pero tampoco nunca totalmente disimulada, de la concepción aristotélica del reparto entre *physis* y *tékhne*, es decir, de la concepción ontológica de la *mimesis*: hacer del arte, en el combate (el *pólemos*) entre tierra y mundo (o, en Sófocles, entre *dike* y *tékhne*), que es el combate mismo entre el *einai* y el *noein* inaugural del pensamiento occidental, el suplemento, incluso el rasgo o el archi-rasgo originariamente suplementario que desvela respecto a la *physis* misma (al ser del ente); hacer del arte aquello de lo cual la *physis* tiene necesidad para aparecer como tal, es –con otra profundidad– repetir lo que dice Aristóteles de la *mimesis* en tanto que ella "lleva a término"

lo que la *physis* no puede "efectuar" por sí misma. Lo que no hay que entender, tal como Jean Beaufret lo mostró, como una simple suplementarización óntica o empírica.

Por lo demás, el discurso sobre el arte, con su oposición entre el mundo y la tierra, y su tesis sobre la obra de arte como tesis de la verdad o del ser, toma de manera totalmente clara el relevo de la reinterpretación, en los términos de la ontología fundamental, de la trascendencia del *Dasein* como imaginación trascendental o poder de esquematizar: en el fondo, la *tékhne*, el arte, viene en lugar o en el sitio del concepto trascendental de mundo, el cual es tratado desde *Sein und Zeit* en términos de esbozo (*Entwurf*), de imagen (*Bild*), de prototipo (*Vorbild*) –el *Dasein* es designado como formador de mundo (*weltbildend*). Ciertamente todo un léxico de la huella y de la archi-huella, del rasgo y del retiro, de la estatura y de la figura (*Gestalt*), será sustituido por la terminología kantiana utilizada con anterioridad. Pero el designio es el mismo: el arte es pura y simplemente la instalación de un mundo, es decir –volveremos sobre ello– la posibilidad de una historia. Y que la obra sea definida por primera vez como *Gestell*, como la reunión de todos los modos de la instalación que la filosofía distribuye en representación (*Vorstellung*), figuración (*Gestaltung*), presentación (*Darstellung*), producción (*Herstellung*), etc., del cual veinte años más tarde Heidegger hará la esencia secreta de la técnica misma; o que además, en todos los lugares en donde habla del *Dichten*, Heidegger insiste en la imagen (*Bild*), ello no hace más que confirmar el origen kantiano de su interpretación del arte. Y, por consiguiente, lo que aquí adelanto con el nombre de mimetología, pues en la incertidumbre total en que estamos en lo referido a la etimología de *mimesis* y la significación de la palabra *mimos*, sabemos también que *imitatio* e *imago* se relacionan entre sí en la lengua, y que esa es una coerción muy antigua para toda interpretación de la esencia del arte.

¿Por qué, a partir de esto, privilegiar en el arte a la poesía, de una manera tan constante y acentuada? ¿Y por qué ese es

prácticamente sólo un privilegio de Hölderlin, al menos para nuestra era?

Que la poesía sea considerada como la más eminente de las artes es una deuda reconocida por Heidegger mismo para con los griegos. Bajo la poesía hay que entender aquí el lirismo (Píndaro) o la lírica trágica (Sófocles). Y es precisamente por haber tenido acceso a dicho lirismo –por la traducción, es decir por la repetición, donde se origina su obra misma– que Hölderlin primero mantiene su privilegio: la poesía de Hölderlin, dice Heidegger en el 42, sólo es comprensible sobre el fondo de la mediación de Sófocles, lo que quiere decir que lo que es avistado en el lirismo es el pensamiento, la "acuñación" del pensamiento. Pero esto también quiere decir que en la interpretación hölderliniana de lo trágico y de la tragedia, que es una determinación general del arte a partir de la diferencia o del antagonismo entre *physis* (lo "aórgico") y *tékhne* (lo "orgánico"), la cuestión que pone en camino al pensamiento del ser se abre a una profundidad a la que ninguna estética puede llegar, y sobre todo no la nietzscheana, no hay que olvidarlo. Hölderlin no sólo entra en el dispositivo heideggeriano en el momento del retiro de lo político; Hölderlin también es el lugar donde pivota al mismo tiempo la *Kehre*, cosa que no es extraña según lo antes dicho.

Pero hay más: gracias a la conferencia sobre "El origen de la obra de arte" sabemos muy bien que si la poesía detenta dicho privilegio, es por la sencilla razón de que "todo arte es esencialmente poema (*Dichtung*)". La verdad originalmente se instaura o se instala como poesía. La efracción violenta, la apertura en el ente de eso Abierto (en el sentido de Hölderlin, no en el de Rilke) que "extraña" al ente y lo vuelve *unheimlich* (in-sólito) en su ser, de modo tal que se deja reconocer como tal, es decir, en tanto que es, esa apertura adviene por primera vez en el nombrar que es "denominación del ente *a* su ser *a partir* del ser" y sólo por el cual el ente como tal aparece o se muestra. La *Dichtung*, originalmente, es la lengua misma, la *Sprache*:

ahí donde no hay lengua, ahí donde no hay el *don* de la lengua (el *es gibt* de este primer suplemento o *a-crecentamiento* que es el don, absolutamente), no hay tampoco apertura para el ente, no hay mundo: ningún acontecimiento-advenimiento del ser, ningún *Ereignis*. El ser se da originariamente como el don de la lengua, como y en este ente insigne, si es un ente, capaz de abrir al ente por entero. Por esta razón la *Dichtung* es la esencia misma del arte, de la *tékhne*, ninguna suplementarización o acrecentamiento se puede hacer, y para empezar ningún arte puede surgir e instituirse si no están previamente regidos por la lengua misma. La lengua es el in-cremento (el mimema) originario. Sólo a partir de la *Dichtung* en este sentido primero –que evidentemente desborda lo "poético" en cuanto "arte de la palabra"– es posible el proyecto del claro del ente. La *Dichtung* es el trascendental puro y simple. Es, dicho de otro modo, el mundo mismo en tanto que se arranca violentamente de la tierra, de la *physis*, que sin embargo, por ello mismo, deja venir a presencia y que preserva en su cripta.

Tampoco el poema es cualquier poema. Sólo es verdaderamente un poema, es decir, poema de la verdad, donde se dice como poema. La insuperable grandeza del coro de *Antígona*, es decir, la esencia de la *tékhne*; y la grandeza de Hölderlin, ella también insuperable, es haber sido el poeta de la esencia de la poesía. "El decir en su proyecto es poema: dice el mundo y la tierra, el espacio de juego de su combate": dice por consiguiente la verdad, la *aletheia*, en la posibilidad misma de su instalación, como *tékhne*. O, según la hipótesis con la cual me regulo aquí, dice la *mimesis* como esencia de la *aletheia*: no la simulación sino el juego mismo de la semejanza del ente consigo mismo, es decir, el juego mismo de la disimulación y el descubrimiento, de la cripta y el parecer: el *pólemos*. *Mimesis*, si al menos se la sustrae del valor de la imitación óntica, sería en suma "Lo uno que difiere en sí mismo" de Heráclito, con lo cual Hölderlin, como ustedes saben, definía lo bello o lo que sobrepasa lo bello en lo bello.

Es en este sentido que todo lo que era vertido a cuenta del puro saber y de su "energía" en el discurso "político" del 33 es revertido, luego de la ruptura, a cuenta de la poesía y del arte. Pero para un proyecto que en realidad permanece él mismo: a partir de la apertura del ente como tal, en una lengua, el proyecto de dar a un pueblo la posibilidad de instituir un mundo y de comenzar o de iniciar una historia: "Cada vez que un arte adviene, es decir, que hay un inicio (*Anfang*), tiene lugar entonces un choque en la Historia: la Historia comienza o se reanuda de nuevo (...). La Historia es el despertar de un pueblo a lo que le está dado por cumplir, como inserción de ese pueblo en su propia herencia". El arte, la poesía, es entonces la posibilidad de lo que Heidegger denominaba en el 33 la existencia espiritual-historial de un pueblo. El arte es la historicidad o la historialidad misma; por ello el (re)comienzo o la (re)petición del envío griego constreñido a repensar la relación entre *physis* y *tékhne* bajo la luz de la relación entre naturaleza e historia, que se volvió determinante en el pensamiento alemán posterior a Kant. Con lo cual se verifica que el pensamiento de la historia siempre se ancló en el pensamiento del arte o, lo que viene a ser lo mismo, que siempre es una mimetología lo que subtiende al pensamiento de la historia, que además se descubre tanto en la interpretación hegeliana de Grecia (y el veredicto del "fin del arte") como en la historia agonística de Nietzsche o también en la manera en que Hölderlin, determinando la diferencia entre lo griego y lo hespérico, desborda toda la temática heredada de la imitación de los Antiguos y abre, quizá, la posibilidad de un gran arte moderno.

¿Qué es lo que da sin embargo a la poesía ese poder historial, ese poder "político", en el sentido en que lo entiende Heidegger, si es cierto que "la *polis* es el sitio historial, el *Da* en el cual, a partir del cual y por el cual adviene la Historia"[2]?

2. *Introducción a la metafísica.*

Se pueden proponer, muy esquemáticamente, dos respuestas.

La primera enuncia que al ser fundamental la lengua, es a partir de ella, de la poesía, que se dice originariamente el ser. Es por ello que la historia del arte no es otra cosa que la historia del ser, es decir, la historia del pensamiento. Cito "El origen de la obra de arte":

> Siempre, cuando la totalidad del ente en tanto sí mismo, requiere de la fundación en lo abierto, el arte alcanza su esencia historial en cuanto instauración. Esto adviene en Occidente por vez primera en el mundo griego. Lo que en adelante querrá decir "ser" fue puesto en obra de manera canónica. El ente abierto en su totalidad fue entonces transformado en ente, en el sentido de lo que fue creado por Dios. Ello se produce en la Edad Media. Este ente, a su vez, fue nuevamente transformado a principios y en el curso de los Tiempos Modernos. El ente se convirtió en un objeto calculable, susceptible de ser calado de parte a parte y dominado. Cada vez se abre un mundo nuevo, con su esencia propia. (...) Se produce cada vez una apertura del ente. Ella se impone en la obra; esta imposición es cumplida por el arte.

Con esto se ve que si Heidegger sueña en 1933 con un mundo nuevo o con la apertura de un mundo nuevo, le faltaba a este mundo lo que sólo podía darle la novedad (la inicialidad) y constituirlo en mundo verdadero: un arte, un poema, una lengua. O la memoria y el reconocimiento de lo que había constituido la novedad de un arte, de un poema, de una lengua. La memoria y el reconocimiento de Hölderlin.

Pero una segunda respuesta es posible: en tanto ella es originalmente *Sprache*, lengua, la *Dichtung* es también, dice Heidegger, *Sage*. *Sage*, de *sagen*: decir, tiene que entenderse como el antiguo *saga*. *Sage* simplemente traduce *mythos* (o *fabula*). Es por eso que "el poema es la *Sage* (el mito) del ente".

¿Qué quiere decir aquí "mito"?

Tal como lo precisará más tarde, primitivamente *mythos* y *logos* no entran para nada en oposición. El recurso al mito no es un gesto irracionalista, según "un prejuicio de la historia y de la filología, heredado del racionalismo moderno sólo sobre la base del platonismo"[3]. Es, por el contrario, y sencillamente, el movimiento necesario para la pregunta que trata sobre la esencia del decir poético. Lo que dice el decir poético, cuando es esencial (cuando, al decirse, dice la verdad), es lo Abierto: el espacio de juego del combate entre mundo y tierra, del *polemos*. Ahora bien, este espacio de juego no es otra cosa que lo sagrado, que aquí es preciso entender –todavía cito "El origen de la obra de arte"– como "el lugar de toda proximidad y de todo alejamiento de los dioses". Lo que dice el decir poético, y es en ello que es *mythos*, es la posibilidad o no del dios o de los dioses. No que él sea ruego o invocación, sino que dice cómo y porqué los dioses están o se alejan. (Además es esto lo que explica el absurdo que hay al "creer que el *mythos* fue destruido por el *logos*. Lo religioso nunca fue destruido por la lógica sino únicamente por el hecho de que el dios se retira".)

Presencia o retiro de lo divino, esa es la raíz del antagonismo o del combate. Y eso es lo que ocupa a la poesía, a la *mytho-poiesis*.

Es en este sentido, de hecho, que la tragedia es ejemplar y, en la tragedia, que son ejemplares las dos tragedias de Sófocles leídas, o reescritas, por Hölderlin. En lo esencial, la ejemplaridad de la tragedia se sostiene en la duplicidad o en la división de la escena trágica en *orkhestra* y *skene* propiamente dicha, en "escena lírica" y en "escena dramática", porque dicha división no es otra que la división que reparte dos esferas (el abajo, lo antiguo o lo arcaico, la noche, el lado de la tierra; y el arriba, la luz, el nuevo espacio de la Ciudad, el lado

3. *Qu'appelle-t-on penser?*, trad. G. Granel, Paris, PUF, 1957. [Existe traducción al español: *¿Qué significa pensar?*, trad. R. Gabás, Madrid, Trotta, 2008. *N. del T.*]

del mundo) y porque estas dos esferas sólo se distinguen en última instancia a partir del antagonismo fundamental entre antiguos y nuevos dioses. La tragedia, dice Heidegger repitiendo a Hegel, quien a su manera recuperaba a Hölderlin, es el lugar de combate entre antiguos y nuevos dioses. Todo el pensamiento alemán, desde Schlegel y Hölderlin, descansa quizá, en lo que tiene de más decisivo (yo diría con una palabra: la ontologización de la historia y la historización del ser), sobre la interpretación especulativa de este dualismo trágico donde se reelabora –dialécticamente: Schelling, Hegel, el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, o de manera no-dialéctica: Hölderlin, Heidegger– el enigmático concepto aristotélico de *katharsis*, o sea el efecto mismo de la *mimesis*, en su no menos enigmática división entre dos afectos antagonistas o contradictorios: el terror y la piedad. Que este antagonismo sea leído como el choque entre dos leyes, dos sexos, dos espacios simbólicos y sociales, dos épocas –para el triunfo del derecho escrito, del hombre (*vir*), del *agora* y de la Ciudad, de lo moderno (Hegel); que incluso sea señalado este oxímoron viviente que es el héroe trágico (Edipo, el culpable inocente; pero eso podría ser también Antígona, la loca santa según Hölderlin) como, por ejemplo en Schelling, el modelo de la resolución de la antinomia kantiana entre naturaleza y libertad; que dé lugar a la simbolización de los dos entes estéticos fundamentales del sueño y de la embriaguez (Nietzsche); por todas partes, se podría mostrar que este antagonismo es dado como el origen mismo de la historia, es decir, como la historicidad. Pero en ninguna parte se hace de un modo más riguroso que como se hace en Hölderlin, donde, bajo los nombres de Saturno y de Júpiter, o de Apolo y de Juno, y en la forma de la oposición entre el éxtasis sagrado y la clara sobriedad, lo que es pensado como fundador de la historia es la relación entre lo natural (o lo "nativo") y lo artístico. La tragedia, al revelar la tensión interna a Grecia, su división según la diferencia entre la *tékhne* y la *physis*, permite pensar la historia según el

esquema de la *mimesis*. Ella permite encarar, en cada ocasión, el destino histórico como la "catástrofe" de lo nativo o de lo natural en vista de una reapropiación más original: catástrofe del "pathos sagrado" en sobriedad artística en el caso de los griegos, catástrofe inversa en los Modernos (los Hespéricos), de modo tal que a la simple "imitación de los Antiguos" que hasta allí configuraba la historiografía europea viene a sustituirse una estructura en quiasmo mucho más compleja, y que además invalida el principio mismo de la *imitatio*.

Pero si la historia se desenvuelve, en el origen griego, en el entusiasmo "oriental", eso quiere decir que en su posibilidad está ligada y suspendida en el destino mismo de lo divino. La tragedia –el mito trágico– es el documento de este destino en cuanto que en ella se (re)presenta la necesaria "purificación" de toda relación inmediata con lo divino (de toda *hybris*) y el necesario "desvío categórico" del dios que, sin relación alguna con la "muerte de Dios", sea ella en su versión luterana-especulativa o en su versión nietzscheana, constituye la dura ley del "retorno" del hombre hacia la tierra y abre el espacio "a-teo" del "vagabundeo en lo impensable": el lugar mismo de nuestra historia.

Cada vez, son los nombres divinos los que emblematizan el esquema de la historicidad, según una suerte de antagonismo figural. La historia depende de lo mítico. En la *Introducción* del 35, Heidegger dice lo siguiente. Para esto no hay ninguna necesidad de comentario:

> El conocimiento de la historia en sus orígenes / *i. e. también en su esencia* / no consiste en desenterrar lo primitivo y en reunir osamentas. No es una ciencia de la naturaleza, ni totalmente ni tampoco a medias; si ella es algo, es una mitología.

A partir de esto se entiende que es realmente poco casual si, desde la redacción del "Más antiguo programa sistemático del Idealismo alemán", en el último decenio del siglo de las

Luces, el proyecto de una "nueva mitología" no dejó de atormentar al pensamiento alemán. Lo que estaba en juego era ciertamente la posibilidad de un arte nacional o, como decía Hölderlin, "Nacional". Wagner dio a su manera la ilustración más espectacular de ello. A través de esta apuesta no se juega otra cosa que la posibilidad, para el pueblo alemán, de identificarse y de existir como tal. Y de entrar por consiguiente en la historia o, más exactamente, de "iniciar" su historia como la historia misma. La nueva mitología es la promesa de un (re)comienzo de la historia.

Platón excluía a los poetas porque los mitos que forjaban o ficcionaban, al hablar poco (o demasiado) de lo divino, daban, en una educación fundada en la ejemplaridad (la *mimesis*), indicaciones de conductas perniciosas. La Ciudad, a sus ojos, arriesgaba con perderse y enloquecer en la violencia indiferenciada: *stasis* o, como dice Girard, crisis mimética. En el otro cabo de esta historia, el mito retornaba, y lo hacía para fundar la posibilidad de la Ciudad. Es eso al menos lo que fue soñado. Pero ese sueño, a su vez, tuvo distintos nombres: Bayreuth, Nuremberg. Dio lugar a "tesis" de las cuales toda una ideología política se alimentó: por ejemplo *El mito del siglo XX* de Rosenberg. Acarreó una confusión entre lo artístico y lo político ("La política es el arte plástico del Estado", Goebbels) por la cual Europa, si no el mundo, debió hundirse. Y Heidegger no fue totalmente extraño a dicho sueño.

No fue totalmente extraño a dicho sueño. Sin embargo, un abismo, el abismo del retiro, lo separó de él. Primero, por la razón, entre múltiples otras, de que cuando el ser –y a partir de él, la posibilidad de lo divino– está en discusión, aquello que es solicitado es el hecho mismo de la representación (en cualquier sentido que sea), y con él, la determinación del lenguaje como modo de expresión y de comunicación. Los mitos no son representaciones de lo divino, los nombres sagrados no son "signos que valen por", la tragedia no es esencialmen-

te teatral en el sentido en que nosotros lo entendemos. A decir verdad sólo son tales desde su comprensión por parte del platonismo, en tanto que esta comprensión permanece coerciva, lo que vale para la inversión wagnero-nietzscheana y para la política que permite: o sea, bajo la cubierta de lo irracional, se encuentra la rienda suelta del apresamiento técnico; bajo la cubierta de la erección de un pueblo como obra de arte, está el terrorismo biológico y la apelación a las pulsiones naturales. En cambio, desde que el lenguaje se abre a lo que no se deja presentar ni representar, a la nada, *no-ente*, o al ser, entonces cualquier otra cosa, quizá en ello mismo, se prepara en secreto.

Arte y técnica –*tékhne*– están en una temible proximidad. Una misma palabra, *Ge-stell*, a ratos empleada para una y otra, como hemos visto, señala esta enigmática co-pertenencia. Esta palabra, dirá Heidegger muy tarde, y la "cosa" que designa es *bifronte*, a la manera de la máscara de Jano: mira y hace signo hacia atrás y hacia adelante, a la vez en dirección del apresamiento y hacia el por-venir del ser, hacia el *Ereignis*. En lo que busca sacar a la luz con tanta dificultad, es el pivote desapercibido de la época que no se decide entre la técnica y, quizá, un arte sin precedentes. Ilustra, en su duplicidad misma, esa intención de Hölderlin que Heidegger cita con predilección, y cuya lógica abisal se sustrae hiperbólicamente de toda lógica (y en primer lugar de la lógica especulativa, es decir, de la dialéctica): "Donde está el peligro, crece también lo que salva". El peligro es la ofuscación del ser; la salud, una relación con el ser en la que lo sagrado pueda abrirse como este espacio donde acoger la llegada –*o* la defección– de un dios. La técnica en su dimensión planetaria es el negativo, en el sentido fotográfico, de ese acontecimiento posible, de esa catástrofe esperada o aguardada. Es en ella y de ella que hay que esperarla. Ello supone una catástrofe del lenguaje, no una conversión, que invierte la manipulación de los signos en un decir-la-verdad, que permite al lenguaje –"el más peligroso

de todos los bienes", dice Hölderlin– liberarse en la poesía, "la ocupación más inocente de todas".

¿Es que acaso esto todavía constituye una política?

Las cuestiones de las cuales partí eran muy simples. Provisionalmente acabado este recorrido, algo me impide darles una respuesta simple. Eso sería, me parece, prematuro.

"EL ÚLTIMO FILÓSOFO"

EDIPO COMO FIGURA*

Es probable, o al menos plausible, que la humanidad occidental se modele hoy en dos figuras o dos tipos, dos "ejemplos" si se quiere, que en apariencia son antagonistas (que en todo caso están sostenidos por discursos antagonistas), pero cuyo antagonismo además suelda y funda su parentesco: estas dos figuras o tipos pretenden, en toda ocasión, la representación exclusiva de la humanidad como tal.

La primera de estas figuras, la más antigua y evidentemente la más poderosa en sus efectos sociales, políticos e históricos, es la figura del Trabajador, en el sentido en que ha sido expresamente designada y tematizada por Ernst Jünger, pero también tal como ha sido sostenida por toda la metafísica social del último siglo, y ante todo por el pensamiento de Marx. Bajo su impronta o su acuñación, la humanidad en su esencia, la humanitas, se reconoce, se recoge e intenta efectuarse como sujeto de la producción en general (de la moderna *poiesis*) o como sujeto de la *energeia* definida estrictamente como puesta en ejecución y en labor. El hombre se representa en ella como obrero.

La segunda es menos evidente, aun cuando su determinación figural o mítica no es menos nítida. Esto no quiere decir que sus efectos sean menos poderosos sino que están disimulados por una necesidad estructural: ellos se inscriben

* Conferencia pronunciada el 30 de Noviembre de 1983 en la Universidad Brown, Providence.

de una manera que es menos legible en términos inmediatos en el elemento de la historia y de la política (pero no así de la sociedad). Tienen una suerte de estatuto "infra" o "hipo" ("sub"), donde además resultan ser más claramente del orden del *subjectum* en general. Quiero, desde luego, hablar de la figura de Edipo, en tanto que desde Freud ese es el nombre del deseo, y la figura de Edipo representa al sujeto del deseo. Lo que inseparablemente significa: el deseo como sujeto. El deseo no se opone al trabajo como el consumo a la producción. Esta chabacanería ya tuvo su hora. Pero que el deseo se consume, a semejanza de la producción, significa quizá que él mismo es producción, energía. Sin duda no es falso hablar de economía libidinal. No sé si eso es suficiente para alcanzar la raíz única de donde surge o debería surgir el antagonismo entre el hombre de deseo y el hombre de labor. Pero tampoco sé si hoy tenemos los medios, en el estado actual de cosas, para alcanzar dicha raíz.

Sin embargo quisiera bosquejar un paso en esta dirección. Un simple paso, un primerísimo paso.

Se debe a Heidegger haber iniciado la desconstrucción de la figura del Trabajador[1]. Además, la inició como desconstrucción de lo figural en general. O sea, como desconstrucción de todo lo que la ontología moderna eleva al rango de *Gestalt*, de figura o de tipo, cuando, dejando de reivindicarse como onto-teología, ella se transforma en onto-antropología o, como he propuesto decirlo[2], en onto-tipología. Esa onto-tipología que de golpe, y de manera decisiva, Heidegger relacionó con la onto-ideología de origen platónica. Mediante la inversión de la trascendencia en "rescendencia" (la palabra es de Heidegger), localizable tanto en Feuerbach y Marx como en Nietzsche, la figura o el tipo es el estricto equivalente de la *idea* platónica.

1. "Contribution à la question de l'être", in *Questions I*, Gallimard, 1968. [Existe traducción al español: "En torno a la cuestión del ser", en: *Hitos*. trad. cit. *N. del T.*]

2. "Typographie", en *Mimesis desarticulations*, Aubier-Flammarion, 1975.

Cuando se trata del Trabajador, la figura –la *Gestalt*– fue comprendida por Heidegger como uno de los modos del despliegue de la esencia de la técnica, es decir, como uno de los modos de *Ge-stell*, esa palabra que designa la unidad o la reunión de todos los modos del *stellen*, del instalar o del presentar en general, de la *Vorstellung* a la *Gestalt*. Y designa así al ser en su último envío.

Nada de esto ha sido propuesto con la figura de Edipo, que además la mayor parte del tiempo ha sido descuidada como figura y conservada más bien como estructura. La desconstrucción de la estructura edípica era necesaria, y lo sigue siendo. Tal como era necesario que la interpretación freudiana del mito fuese delimitada rigurosamente. Pero quizá es tan necesario como lo es el hecho de que se tenga en vista el gesto, muy simple y casi anodino, por el cual Freud se apoderó de un nombre mítico para erigirlo en concepto, en esquema, o, como creo, en figura. Después de todo, semejante gesto no es más inocente que aquel de Nietzsche cuando decide hacer de Zaratustra la figura de la Voluntad de poder (y portavoz del Eterno Retorno). Y, además, esto es así porque Nietzsche nunca estuvo muy lejos de Freud. La pregunta que quisiera plantear es entonces la siguiente: ¿a qué obedeció Freud al recurrir así a Edipo y elevarlo al rango de una figura? ¿De qué era exactamente portadora la figura mítica, o post-mítica, para que Freud siquiera pudiese soñar con apoderarse de ella?

Freud mismo explicitó perfectamente todas las buenas razones para reconocer en el mito la historia o la prehistoria del deseo. También aisló perfectamente las razones por las cuales había que tomar decididamente en cuenta lo mítico en general. En cambio, nunca le mereció la pena volver sobre la aparente espontaneidad de su gesto principal: reunir la totalidad de su descubrimiento bajo el nombre de Edipo, emblematizar de este modo al psicoanálisis mismo, dado que ese nombre podía pasar por el nombre propio del sujeto del inconsciente. El gesto, sin embargo, no dejaba de tener consecuencias.

Formulo mi sospecha –es más bien la hipótesis que quisiera armar– sin demasiadas precauciones: si de este modo Edipo se convierte en figura, es debido a que podía tener estatuto de figura. Una figura no es simplemente lo que ella significa o lo que se dice que quiere decir. Una figura sólo es figura en cuanto *se impone* como tal y puede tener esa *posición*, a saber, la posición, invertida o trastocada, de una *idea*. Una figura posee necesariamente un estatuto ontológico, en el sentido de la metafísica. Dicho de otro modo: si Edipo es una figura no lo es por causa de Freud, por la pura causa de Freud. Lo es por una ontología que le preexiste, y que sostiene por debajo lo que siempre habrá presentado como la aventura de una pura búsqueda.

La pregunta es, por consiguiente: ¿qué es lo que disponía a Edipo al estatuto de figura? ¿Qué es lo que permitió el gesto de Freud? Y mi hipótesis, que es una primera hipótesis, es, por consiguiente: antes de ser, sin duda conjuntamente, la figura del deseo *y* de su ciencia, Edipo ya era figura; quizá no una figura del deseo sino seguramente una de la ciencia. Era una figura en la filosofía, y de la filosofía. Es decir, probablemente, también la figura de un deseo, deseo de lo que la filosofía, en el nombre mismo que ella se dio, dice tener por tarea "amar": el *sophon*, que es una de las palabras, pero no la única, con la cual los griegos designaban al "saber". ¿Y quién sabe si "amar" no quiere decir "desear"?

Dicho de otro modo, ahí habría entonces una prehistoria del "Edipo". Una prehistoria filosófica del "Edipo". En ella Edipo habría sido pensado como el héroe filosófico por excelencia, aquel en quien o aquel en cuyo destino, simbólicamente, viene a recogerse todo el sentido íntimo de la aventura espiritual de Occidente; ahí habría sido reconocido como el héroe inicial o el héroe tutelar y ejemplar de nuestra historia y de nuestra civilización. Occidente estaría ahí representado como "edípico" y el nombre de Edipo, al menos uno de sus nombres o

una de las traducciones posibles de su nombre, habría sido un nombre para Occidente.

Aquí hago alusión a un momento determinado de nuestra historia o de la historia del pensamiento. Pues a decir verdad, e incluso si es con anterioridad al surgimiento del psicoanálisis, Edipo –especialmente– hace una entrada tardía en la filosofía. Tan tardía, incluso, que coincide con el momento en que la filosofía comienza a pensar que llega a su fin, que las preguntas que la habían hecho nacer más de dos mil años antes estaban a punto de recibir una respuesta definitiva. En resumen, que cierta historia, si no es acaso la historia misma como historia del pensamiento, estaba en vías de acabarse y de cumplirse: el "programa" había sido completado. Es por eso que Edipo –quien para los griegos, en el momento inaugural de nuestra historia, encarnaba lo arcaico y remitía a lo más oscuro de una prehistoria– es en realidad, cuando la filosofía se apodera de él, una figura del fin y del acabamiento. O, lo que viene a ser lo mismo, una figura desde entonces definitiva del origen: Edipo es aquel en quien y según quien se selló definitivamente el destino de Occidente.

Ese momento, a fin de cuentas, donde la filosofía encuentra fuera de sí misma su nombre más "apropiado" (y por ejemplo ya no se reconoce en el nombre de Sócrates, o lo hace cada vez menos), donde la filosofía va a buscar su marca simbólica en su más antiguo antagonista –el mito–, que de este modo finalemente encuentra el medio para apresarlo; ese momento en que todavía la filosofía busca una figura, es, en su historia, el momento que sigue a la *crisis* más grave que afectó nunca a la filosofía: es decir, el momento que sigue a la *crítica* kantiana de la metafísica y que verá a la filosofía intentar, sin duda por última vez, reasegurarse y restaurarse como tal venciendo la condena aparentemente inapelable que Kant pronunció contra ella. Edipo aparecía entonces en un momento propiamente trágico –se trata del destino de la filosofía, o más exactamente de la metafísica– y tal como en el mito, sobreviene para regu-

lar una crisis, sobreviene como *pharmakós*, con toda la "ambivalencia" ligada a ese personaje ritual. En este caso la crisis es "simbólica", es una crisis del pensamiento. Pero quién sabe si la crisis social de la cual el mito se hace eco no es también una crisis simbólica, o si, de modo inverso, la crisis simbólica que se abre en la filosofía a fines del siglo XVIII no mantiene lazos muy directos con la inmensa crisis política que sacude a Europa después de la Revolución Francesa. En todo caso, los Schlegel no separaban una cosa de otra.

¿Cómo se hace este ingreso de Edipo en la filosofía? ¿Por qué y cómo la filosofía va a buscarlo o investigarlo? ¿Qué es lo que representa, para ser capaz de encarnar la esperanza, o para dar el modelo de una resolución de la crisis?

A decir verdad, Edipo ya estaba presente en la filosofía antes de ese momento tardío, o quizá de esa fase terminal de la filosofía propiamente dicha que se abre para nosotros con el Idealismo alemán; su nombre ya había circulado desde hace mucho tiempo. O sea, al menos desde Aristóteles. Creo que hay que detenerse un instante en esto, pues sin ello nos expondremos a no entender el sentido de la "operación edípica" intentada por el Idealismo alemán.

En efecto es Aristóteles –y ustedes saben cuál ha sido su larga autoridad sobre el pensamiento– quien hizo del *Edipo rey* de Sófocles, de manera definitiva, el modelo mismo de la tragedia, la tragedia por excelencia o la tragedia de la tragedia. Eso ocurre en la *Poética* cuando se trata, como sabemos, de definir la especificidad de la tragedia al interior de esta forma propia de *mimesis* que es lo teatral o lo dramático, es decir, la (re)presentación de acciones humanas (la representación de un *mythos*). Aristóteles hace intervenir la consideración del *télos*, del término perseguido o del fin deseado. Allí piensa que la *mimesis*, que es "natural a todos los hombres", y entonces propiamente humana, tiene una función bien precisa: nos enseña a ver y a "teorizar" (el vínculo es evidentemente

inmediato con el "teatro"). La *mimesis* dispone al pensamiento y al saber; ella tiene vocación filosófica. Pero no tiene más que una función teórica; o más bien, dicha función teórica es también una función económica (lo que se instala con el saber es siempre una economía, si acaso no es la economía misma): la *mimesis* también es capaz, dice Aristóteles, de hacernos soportable la visión (siempre es un asunto de "teoría") de lo que nos repugnaría ver en la realidad. Por ejemplo, representar un cadáver es soportable. O, de manera más general, el espectáculo de la muerte nos asusta menos que la muerte misma y nos permite mirarla (y, por consiguiente, pensarla). Bataille hará de esto un argumento contra Hegel. Esa función, que es la consecuencia directa de la función teórica, no es otra cosa que la *katharsis*: purgación o purificación, poco importa aquí (de todas maneras, se trata de la expulsión de un mal). La *mimesis*, en realidad, actúa a la manera de un medicamento homeopático; o bien, en otro registro, ella funciona como el sacrificio que expulsa la violencia social mediante un simulacro o un subterfugio, trasladando espectacularmente la violencia y el deseo del muerto sobre un animal. En suma, la *mimesis* es catártica y, si se quiere, curativa, porque es teórico-teatral. Estamos en el ámbito de lo que Jacques Derrida llamó la "economimesis"[3].

Es de esto que da testimonio ejemplarmente la tragedia, la más alta forma del arte a ojos de Aristóteles, y, en el interior de la tragedia, lo que cumple ejemplarmente el *Edipo rey* de Sófocles. Pues la tragedia, piensa Aristóteles, que es el arte social o el arte político por excelencia (y aquí hay que entender: el arte que toma a su cargo lo esencial de la *praxis* humana), está encargado de expulsar el mal que afecta a las relaciones humanas. Es por eso que ella actúa conjuntamente sobre las dos pasiones fundamentales que conlleva toda relación, en su posibilidad misma: el terror, que es la pasión de la disolución

3. "Economimesis", en *Mimesis desarticulations.*

del lazo social, de la desligazón o de la dis-sociación; la piedad, que es por el contrario la pasión misma de la relación social, si no acaso –Rousseau lo pensó– la pasión originaria de la socialidad. El espectáculo trágico debe descargar, en el sentido de Freud, quien –por el comentario de Bernaÿs– deriva el terror y la piedad directamente de Aristóteles. (Ello se entiende fácilmente tratándose del terror, mucho menos que tratándose de la piedad. Pero reléase la *Massenpsychologie* de Freud: en el exceso de amor hay por lo menos tanto peligro para el cuerpo social, como en el odio.) Es por eso que el espectáculo trágico debe (re)presentar un mito susceptible de provocar dicha (doble) descarga, o sea, (re)presentar la acción de un hombre que pueda a la vez suscitar terror y piedad. Dicho de otro modo, el verdadero héroe trágico debe por igual –y al mismo tiempo– atemorizar y afectar. Debe inspirar horror y por eso debe, a pesar de ello, atraer la compasión. Es preciso entonces que sea un ser que lleva en sí mismo una contradicción fundamental, si acaso no es la contradicción fundamental y lo que constituye el enigma mismo de lo humano. Es preciso entonces que sea, por la misma razón y en su identidad misma, un monstruo (la encarnación del mal) y un pobre ser (la bondad misma). Lo trágico propiamente se cumple donde se conjugan en un solo y mismo ser la culpabilidad –la responsabilidad de una falta– y la inocencia; donde el mito está fundado en la figura de la contradicción, del oxímoron (el culpable inocente) o incluso de la paradoja (mientras más culpable es el culpable, más inocente es, y *vice versa*). De ahí que el mito trágico en su más alto grado de perfección sea la historia de Edipo, que paga el precio por una falta que cometió sin saber –que sencillamente paga el precio por su no-saber y a quien su deseo por saber le hace descubrir el horror de su destino.

Todo esto es bien conocido. Sólo he consentido en recordarlo para dar cuenta de lo que está aquí en juego desde el punto de vista de la filosofía, y que al mismo tiempo expli-

ca porqué, hasta Nietzsche y Freud (e incluso más allá, hasta Heidegger, por ejemplo), *Edipo rey* no sólo fue pensado siempre como el modelo de la tragedia, sino que la filosofía pudo apoderarse del mito, hacerlo suyo y elevar a Edipo al rango de la figura misma del filósofo. En el fondo, allí hay dos razones principales, que ciertamente no son las únicas.

Por una parte, la estructura misma y la finalidad de la tragedia, tal como las analiza Aristóteles, todo ese dispositivo teorético-catártico (de saber y de salud) y por ende todo ese dispositivo económico, predisponen a la tragedia a colmar las dos grandes funciones de la filosofía (Platón además, en la rivalidad, no se equivocó en ello): lo teórico y lo práctico, o si se prefiere, lo especulativo y lo ético-político. Y con esta relación, no es nada sorprendente que para el primer Nietzsche, por ejemplo, el llamamiento insistente del motivo edípico se conjugue con la definición del filósofo como "médico de la civilización" y con la esperanza política de un renacimiento de la tragedia en el Occidente moderno (y en Alemania).

Pero por otra parte, y sobre todo como consecuencia de esta orientación ya filosófica de la tragedia, esta última es el lugar donde se revela lo que constituye la esencia del saber, y lo que anima el deseo de saber: el enfrentamiento con la contradicción, en general. Y esa es, me parece, la razón fundamental por la cual Edipo resurge en la filosofía en el momento en que ésta, con Kant, saca a la luz las contradicciones a las cuales se expone la razón humana cuando sobrepasa sus propios límites, franquea los cotos de la experiencia finita y pretende instalarse más allá del mundo sensible, en lo meta-físico como tal, para decir al mundo en su verdad, el alma o Dios. Cuando, en el modelo (o en el ejemplo) del héroe trágico, ella se vuelve culpable de *hybris*: desmesura y transgresión. Edipo, y ese será el último sobresalto de la metafísica, permitirá pensar el ser-pensable de la contradicción. Representará el modelo de una solución a lo que Kant designaba con el nombre de "antinomias". Y desde el momento en que este género de "solución"

sea lo que constituye la dialéctica misma –la lógica especulativa–, Edipo será pensado como el héroe dialéctico, o lo que es lo mismo, como el héroe especulativo.

Voy a intentar demostrarlo brevemente.

Se debe a Schelling el singular mérito de haber reintroducido a Edipo –y con él la cuestión de lo trágico– en la filosofía. El gesto es contemporáneo de todos los inicios del Idealismo alemán y, por consiguiente, del momento de eclosión del primer romanticismo (del romanticismo de Jena). No es extraño a los trabajos filológicos de Friedrich Schlegel sobre la tragedia griega. Se sitúa en la época en que Hegel, Hölderlin y Schelling inician conjuntamente su trabajo filosófico. La cuestión que ellos enfrentan es evidentemente la cuestión legada por Kant; en una palabra, la cuestión crítica: ¿Es todavía posible la metafísica, tal como se ha elaborado de Platón a Leibniz y Spinoza? O bien, el *sujeto* del pensamiento, el *cogito* de Descartes sobre el cual descansa toda la metafísica de los modernos, ¿no está acaso sometido a condiciones tales que todo conocimiento propiamente metafísico le está prohibido desde el principio?

Para Schelling, que hace suyo este problema en un pequeño libro de 1795 titulado *Cartas sobre el dogmatismo y el criticismo*, el debate abierto por Kant en la metafísica se dirige en lo esencial a la cuestión de la libertad, es decir, muy esquemáticamente, a lo siguiente: la crítica kantiana decreta como insoluble el problema de la libertad, el problema metafísico de la libertad, porque no existe ningún medio para probar ni que la libertad es posible, ni que es imposible y que sólo reina la necesidad natural. Para resolverlo –y estos son términos legados por Spinoza–, habría que ocupar la posición y tener el punto de vista de Dios mismo. Es decir, habría que acceder al Saber absoluto que sería el único capaz de decidir si el hombre está enteramente sometido al orden de las cosas y al determinismo natural, si está enclavado en la esfera de

la objetividad, o si por el contrario, en cuanto sujeto, es capaz (aunque sea finito, mortal) de escapar del mecanismo del mundo y acceder a la libertad. En suma, para Schelling, la contradicción filosófica más fundamental es la contradicción misma que Kant endureció hasta el extremo entre lo objetivo (la necesidad, la naturaleza) y lo subjetivo (la libertad). Y, a sus ojos, se trata de la posibilidad del sujeto absoluto, del Absoluto como sujeto.

Ahora bien, existe una solución a esta contradicción aparentemente insuperable. Y fue la tragedia griega la que la dio en su presentación del mito de Edipo. Así se abre prácticamente la décima y última de las cartas que componen esta obra de Schelling. Es un texto al cual recurrí en otra parte[4]:

> Con frecuencia se ha interrogado cómo es que la razón griega pudo soportar las contradicciones de su tragedia. ¡Un mortal destinado por la fatalidad a ser un criminal, lucha *contra* la fatalidad y, sin embargo, es castigado terriblemente por un crimen que es obra del destino! La *razón* de esta contradicción, que la haría soportable, era más profunda que donde se la buscaba: ella se encontraba en el conflicto entre la libertad humana y la potencia del mundo objetivo, conflicto donde el mortal debía necesariamente sucumbir, ya que esta potencia era una sobre-potencia (un fatum). Sin embargo, dado que no sucumbía *sin lucha,* el mortal debía ser *castigado* por su fracaso. Pese a que el criminal sucumbía sólo ante la supra-potencia del destino, el hecho que sea *castigado implicaba el reconocimiento de la libertad humana, era un honor* rendido a la libertad. La tragedia griega honraba la libertad dejando *luchar* a su héroe contra la supra-potencia del destino; para no franquear las barreras del arte, ella debía procurar que *sucumbiese,* pero, para compensar esta humillación de la libertad

4. Ver aquí mismo "La cesura de lo especulativo".

> humana arrancada por el arte, se precisaba también –y así igualmente para el crimen cometido por el *destino*– que *sufriese el castigo*. (...) Fue una *gran* idea admitir que el hombre consienta en aceptar un castigo incluso por un crimen *inevitable*, a fin de manifestar de ese modo su libertad por la pérdida misma de su libertad y de oscurecerla por una declaración de los derechos de la libre voluntad.

Es una interpretación especulativa de la "culpabilidad inocente" de Edipo tal como Aristóteles la analizó: el héroe trágico, luchando contra lo ineluctable, luchando contra el destino (la más rigurosa necesidad) que es responsable por su falta, provoca su propia derrota y escoge voluntariamente expiar un crimen del que se sabe inocente y por el cual, de todas maneras, habría debido pagar. La culpabilidad inocente y la provocación deliberada y gratuita del castigo es entonces la solución del conflicto o de la contradicción: frente al mundo objetivo contra el cual nada puede hacer, en el cual es simplemente una pieza o un engranaje, frente a la formidable "máquina" del destino, el sujeto manifiesta su libertad cumpliendo por sí mismo, voluntariamente, lo que la máquina le exige: manifiesta su libertad, no simplemente por la aceptación de la necesidad (antigua solución desprovista de toda "efectividad") sino "por la pérdida misma de su libertad", que él provoca. Él se sabe inocente y actuado por el destino (sabe que no sabía que cometía una falta), pero es él mismo quien se empeña en saber quién cometió la falta y quién, libremente, va al encuentro de su condena por parte del destino.

Ese es el esquema y la matriz de la lógica dialéctica misma: lo negativo (la privación de libertad) se convierte en positivo (el cumplimiento de la libertad) gracias a la acentuación o al redoblamiento de lo negativo mismo (la provocación del castigo, la voluntad misma de perder la libertad). La dialéctica trata con la paradoja de la contradicción, es decir, de la identidad. Si la identidad, para ser tal, supone ser

idéntica a sí misma y debe, por consiguiente, relacionarse consigo misma, la identidad es siempre la identidad consigo misma tanto de ella como de su otro. Lo que también quiere decir que la alteridad –incluida la más extrema: la contradicción– es potencialmente la identidad. Que el "relevo" esté o no designado (y en el texto de Schelling está desigando con el nombre de "barreras" inherentes al arte, con el nombre de condiciones propias para la (re)presentación, la *Darstellung*, o la *mimesis*) como la identidad o la efectuación de Sí, siempre es posible como trabajo de lo negativo o incluso, aquí, como su redoblamiento. Y, desde luego, sólo una metafísica del sujeto puede pretender resolver la paradoja de lo Mismo, dado que la identidad es pensada como el Sí, la ipseidad o la *Selbstheit*. De manera inversa, excedemos la circunscripción de dicha metafísica, de una u otra manera, cuando esta paradoja es dejada en estado de paradoja, cuando se mantiene la diferencia extrema. Probablemente es el caso en cierto Diderot; lo es también, de manera más nítida, en Hölderlin. La operación dialéctica –pues se trata de una operación– está dispuesta desde el principio con la salvaguardia de Sí y del sujeto. Por esto puede comenzar en la problemática de la libertad. Y también es por eso que, en su mismo despliegue y como ese despliegue, la dialéctica especulativa no cuenta por azar o por accidente la historia –en los dos sentidos: *mythos* y *Geschichte*– de un sujeto. Del sujeto mismo como *subjectum*, ser y fundamento. La verdad de la dialéctica es el sujeto como posibilidad de la re-presentación de la identidad para sí mismo. Para Hegel, como conciencia-de-sí. Pero lo extraño aquí es que esto sea pensado a partir de otra forma de la representación –*Darstellung* y no *Vorstellung*–, es decir, a partir de la teatralidad y de la *mimesis*. Si esto constituye una necesidad irreductible, tal como lo pensó Bataille[5], en-

5. "Hegel, la mort et le sacrifice", en *Deucalion*. [Existe traducción al español: Georges Bataille, "Hegel, la muerte y el sacrificio", en: *Escritos sobre Hegel*, trad. I. Herrera, Madrid, Alianza, 2005. *N. del T.*]

tonces la dialéctica como verdad de la onto-teología es una interpretación determinada o un efecto determinado de una mimetología más antigua y más soterrada que el discurso del ser. Pero aquí no puedo internarme en esta vía.

No estoy totalmente seguro de que esta primera operación de Schelling sea lo que explique que, algunos años más tarde (y después, también, de que Hölderlin haya propuesto a su vez, pero separado del pensamiento dialéctico-especulativo propiamente dicho, una interpretación de *Edipo rey*, que es precisamente de inspiración mimetológica), Hegel haya podido escoger al personaje de Edipo como el símbolo mismo del acto de filosofar y erigirlo así, para toda nuestra época, como la figura de lo filosófico. Pues de hecho es Hegel quien primero erigió a Edipo en figura.

La operación –pues también es una– es relativamente célebre. En dos palabras, pues aquí no entraré en detalles: el episodio se sitúa en el curso dictado en Berlín sobre la historia, las *Lecciones sobre la filosofía de la historia*. Hegel se propone mostrar ahí cómo el sujeto o el Espíritu emerge poco a poco, momento tras momento, de su no-saber (ignorancia, superstición, magia, religión confusa, todas formas del no-saber de sí), arrancándose o sustrayéndose de la materialidad que lo sumerge, gana progresivamente su propia esencia (que es ser conocimiento, intelección, saber, y saber de sí) liberándose de su servidumbre sensible y corporal, y llega a cumplirse él mismo y a efectuarse como tal. También es un asunto de libertad. Esta historia del Espíritu es la historia a secas, de modo tal que el sentido de la historia no es otra cosa que la efectuación del Espíritu y el cumplimiento de lo meta-físico. Ella comienza, como sabemos, en la "noche de los tiempos" y su recorrido es él mismo simbólico: conduce de este a oeste, de Oriente a Occidente, de la antigua y lejana China hasta Grecia, donde la filosofía (la conciencia-de-sí) ve el día, pasando por India, Mesopotamia y Egipto. En resumidas cuentas, este

recorrido sigue la trayectoria del sol: la filosofía de la historia es una heliología[6].

La intervención de Edipo, en este contexto, se hace cuando para Hegel se trata de explicar, siempre según la misma simbólica metafísica, cómo se efectúa el pasaje de Egipto a Grecia, es decir, el pasaje –precisamente– del símbolo al concepto o a la idea, por el cual el Espíritu accede a su cenit. Egipto –explica Hegel– está en vísperas del surgimiento del Espíritu: en su culto solar (en su heliofilia) presiente la esencia del Espíritu; en su culto a los muertos y en su creencia en la metempsicosis, presiente el sentido de la inmortalidad del alma, es decir, de la idea que el sujeto humano es lo absoluto y que "posee un valor infinito". Pero este presentimiento se mantiene como presentimiento y no llega a expresarse. En Egipto –dice Hegel– el Espíritu permanece todavía "encerrado en la piedra", en la materialidad y lo sensible. El discurso todavía infirme que Egipto sostiene sobre la verdad, la conciencia, el hombre, es infantil (*infans*); no habla el verdadero lenguaje del Espíritu, el *logos*. Se expresa por símbolos gravados sobre la piedra, por estatuas y por monumentos misteriosos, en ritos idólatras, en representaciones todavía medio animales de lo divino. Es por ello que Egipto es la tierra de la contradicción: el Espíritu lucha ahí contra lo que lo esclaviza –lo sensible, lo corporal, la materialidad y la animalidad–, pero para que pueda desprenderse y liberarse, todavía es preciso que un paso sea dado.

Son los griegos quienes dan este paso, y es el paso filosófico (meta-físico) mismo. Dicho paso se inscribe en su mitología, pero todavía simbólicamente. Y ahí se inscribe dos veces.

Una primera vez, cuando parece que los griegos tienen un dios que simboliza la solución del enigma egipcio de lo divino, ya que en Egipto lo divino es el enigma mismo. Este

6. Cf. Jacques Derrida, "La Mythologie blanche" en *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972; y Bernard Pautrat, *Versions du soleil*, Paris, Le Seuil, 1971. [Existe traducción del texto de Derrida: "La mitología blanca", en: *Márgenes de la filosofía*, trad. C. González Marín, Madrid, Cátedra, 1988. *N. del T.*]

enigma no es otro que el enigma de la verdad. Hegel se refiere aquí a la inscripción que se podía leer en el santuario de la diosa Neith en Sais. Ella decía: *Yo soy lo que es, fue y será; nadie ha levantado mi velo.* Metáfora de la verdad, Hegel piensa inmediatamente: del des-velamiento, de la *a-letheia.* Pero la inscripción también agregaba: *El fruto que yo parí es Helios,* es decir, el dios-sol. Este es el comentario de Hegel:

> Esta claridad [solar] es el Espíritu, hijo de Neith, la misteriosa divinidad nocturna. En la Neith egipcia, la verdad aún se encierra [se vela]. La solución es el Apolo griego. Esta es su sentencia: "Hombre, conócete a ti mismo."

La solución (griega) del enigma (egipcio), la resolución del misterio de la verdad, es entonces el Espíritu como conciencia-de-sí. La sentencia del santuario de Sais está descifrada por la inscripción en el frontis del templo de Apolo en Delfos, de la cual corresponderá a Sócrates hacer la *prescripción* misma del filosofar. Además, un poco antes, en un relato titulado *Los discípulos de Sais,* Novalis tuvo una intuición del mismo orden: al término de todo un recorrido, el héroe de este relato iniciático llegaba al santuario de Neith y alzaba el velo que recubría la estatua de la diosa. Y entonces era a sí mismo a quien veía, su propia imagen en el espejo. El sujeto en general, él mismo, era el secreto de la verdad. Es lo que Hegel dice: la verdad de la verdad es el Sí.

Ahora bien, ese mismo paso fuera de Egipto (de Oriente) es dado una segunda vez, y es Edipo quien lo da, al menos en la medida en que la secuencia mítica de la Esfinge es descifrable de un modo análogo. Esto es lo que dice Hegel al respecto:

> La leyenda griega debe sorprendernos como una maravilla, que recuerda que la Esfinge, esta estatua (*Bild*) de Egipto, apareció en Tebas, y ciertamente lo hizo

> proponiendo este enigma: "¿Qué es lo que camina al amanecer en cuatro patas, al mediodía en dos, y al atardecer en tres?" / *Y notarán que aquí todavía hay un recorrido solar* / Edipo, con su solución de que era el hombre, lanza a la Esfinge desde lo alto del peñasco. La solución y la liberación del espíritu oriental (...) es seguramente ésta: que el fondo de la naturaleza es el pensamiento [el Espíritu] que no existe más que en la conciencia humana.

Edipo es quien resuelve entonces el enigma egipcio respondiendo lo que para Hegel es la respuesta del saber en general: la verdad, el secreto, es el sujeto (el Espíritu como sujeto). Es el hombre en tanto que se sabe a sí mismo, que es "conciencia-de-sí". Y es por ello que Edipo articula la primera frase o más bien la primera palabra, de la filosofía. "Edipo se muestra así –dice Hegel– como el que sabe". Es uno de los nombres, una de las traducciones o de las interpretaciones del nombre de Edipo. Edipo sólo responde –sólo da– su nombre: soy yo, aquel que vio, aquel que sabe. Es el nombre del filósofo.

Es cierto que Hegel combina este "elogio" de Edipo con serias reservas: como "buen filósofo" no sólo guarda un pudoroso silencio sobre el escándalo edípico (el parricidio, y sobre todo el incesto) sino que, como signo de una "ambivalencia" problemática, indica que las "fechorías" de Edipo mantienen su figura en una oscuridad todavía dudosa. En resumen: no será suficiente con Sócrates para rectificar y enderezar el ejemplo edípico. Pero que no sea suficiente con Sócrates también quiere decir que algo edípico vendrá secretamente a sobredeterminar la ejemplaridad de Sócrates: Sócrates sólo enderezará la figura de Edipo al ser él mismo un personaje trágico –el personaje del "culpable inocente"– y el héroe de una representación filosófica que toma prestado de la tragedia al menos su forma dialógica. Sócrates sólo será Sócrates en tanto verdad de Edipo. Es por eso que prorrogará

la respuesta "délfica" de Edipo e inscribirá todo el Occidente filosófico, hasta Hegel, bajo el signo de la conciencia-de-sí.

Walter Benjamin dice en alguna parte, en una nota a propósito del *Edipo* de Gide –ese Edipo a quien Gide hace decir que, cual sea que haya sido el enigma de la Esfinge, estaba de todos modos decidido a responder "el hombre"–, que algo ha sucedido a Edipo entre el momento en que aparece por primera vez en la escena del teatro de Dionisos y nosotros, nuestra época: "Necesariamente pocas cosas –dice–, pero de gran efecto. *Edipo conquistó la palabra*". Y continúa, recordando la definición del héroe trágico que había tomado de Rosenzweig ("El héroe trágico tiene sólo un lenguaje enteramente a su medida: el silencio"): "Pues el Edipo de Sófocles es mudo, casi mudo. Sabueso sobre su propia huella, gritando bajo el maltrato que le inflingen sus propias manos, no podemos encontrar en sus discursos ningún pensamiento, ninguna reflexión". El héroe trágico, dicho de otro modo, era pura lamentación. No decía nada. Estaba encerrado en el enigma de su propio dolor, el teatro no resonaba más que con sus quejas y sus gritos. Son esas quejas, son esos gritos los que la filosofía, en otra escena, trasformó en lenguaje, en *logos*, para reconocer allí su propio lenguaje, el *logos*. Pero la operación duró veintidós siglos. Veintidós siglos para que Occidente se descubra edípico y para que esté en condiciones de sostener el discurso que Edipo no podía sostener. Para desarrollar su frase, o incluso extraer una frase de la simple palabra de su respuesta. O de su nombre. Dicha frase es la dialéctica misma, el Saber absoluto.

Pero también esto quiere decir que ese acceso de Edipo a la palabra sobreviene muy tarde. Edipo se vuelve la figura de lo filosófico sólo cuando la filosofía tocas su fin, cuando su discurso se agota. Paradójicamente, Edipo sólo se vuelve el portavoz de la filosofía –y un prolijo portavoz– una vez que la filosofía comienza a perder la palabra o una vez que ya no ha-

bla más que a través de los lenguajes que de ella se desprenden. Y quizá la simbólica hegeliana encuentra allí su límite: es bastante posible que el sol naciente de Egipto –aquel que hacía cantar al alba a las estatuas del templo de Memnón– se eleve en el cielo griego hasta su cenit; pero entonces lo hace para enseguida declinar y comenzar su curso occidental. Es por eso que Edipo, la figura matinal del saber griego es, también, la figura del saber propiamente occidental, del último saber. La ambivalencia del *pharmakós* permanece atada a su figura. Tampoco de ningún modo es su hostilidad hacia Hegel lo que explica que Nietzsche, el "tardío", haya escogido llamar a Edipo el "último filósofo", el cual es por otro lado, de igual manera, el último hombre.

Pienso aquí evidentemente en este texto tan sorprendente de Nietzsche, un fragmento apenas posterior al trabajo sobre la tragedia, y que es como una suerte de breve poema filosófico en prosa: Edipo, desde entonces solo, monologa ahí consigo mismo, como si fuese dos. Va a morir, y es con el eco de su propia voz que lamenta su propio destino, como si fuese la encarnación póstuma (Musil habría dicho: "pre-póstuma") de la conciencia-de-sí.

Cito en parte este texto. Figura en una colección de notas y de fragmentos publicada en francés con el título de *El libro del filósofo*[7]:

> El último filósofo, es así como me nombro, pues soy el último hombre. Nadie más que yo me habla ymi voz me llega como la de un moribundo. Contigo, voz amada, contigo, último aliento del recuerdo de toda dicha humana, déjame todavía este comercio de una sola hora: gracias a ti doy el cambio a mi soledad y penetro en la mentira de una multiplicidad y de un amor, pues a mi corazón le repugna creer que el amor está muerto,

7. Paris, Aubier, 1969, pp. 90-91. [Existe traducción al español: *El libro del filósofo, seguido de Retórica y lenguaje*, trad. F. Savater, Madrid, Taurus, 2002. *N. del T.*]

> no soporta el escalofrío de la más solitaria de las soledades y me obliga a hablar como si fuese dos (...).
> ¡Y sin embargo, todavía te escucho, voz amada! Todavía *alguien* muere fuera de mí, el último hombre, en este universo: ¡el último suspiro muere conmigo, ese largo ¡ay!, ¡ay!, suspirado por mí, el último de los miserables, Edipo!

Ahora bien, lo que de cierta manera abrió el espacio donde Freud reencontrará *también* a Edipo, probablemente sin saberlo, es quizá –al menos esa es la hipótesis que quisiera proponer– el hecho de que en la agonía Edipo haya podido figurar de esta manera la conciencia-de-sí extenuada; de que incluso su último discurso haya podido tomar la forma paradójica de este interminable soliloquio (último estado posible del diálogo dramático) de la *psique* consigo misma en el momento mismo de su muerte; que ahí esté esa voz resonante casi más allá de su muerte y que la muerte venga a dividir la voz del sujeto. Quiero decir que quizá es esto lo que habrá permitido que más allá, o antes de la relación consigo o de la presencia consigo de la conciencia –más allá o antes de la identidad de Sí–, Edipo todavía haya podido representar el deseo de saber lo que la conciencia ignora de sí misma, y sólo puede ignorar, y acceder a ese lugar (si es que se trata de un lugar) donde, ausentándose de sí misma, olvidándose como tal, ella sale de sí misma en ella misma, se exterioriza en el interior de sí, se divide y se recorta de sí misma. En un primer esbozo del fragmento que acabo de citar, Nietzsche invocó el olvido de una manera extraña:

> ¡Temible soledad del último filósofo! La naturaleza lo pasma, los buitres planean sobre él. Y él grita a la naturaleza: ¡da el olvido! ¡Olvidar!

Pero es cierto que entonces la figura de Edipo en la que Nietzsche pensaba era más bien la de Prometeo, o sea la figura que, de Feuerbach y Marx hasta Jünger, e incluso hasta el

Heidegger de 1933, sobredeterminó la figura del Trabajador y, por consiguiente, sobredeterminó cierta interpretación de la *tékhne*, que en el fondo no es ni la de Nietzsche ni, menos aún, la de Freud. Que Nietzsche siempre haya "vacilado", como se dice, entre estos dos nombres (Edipo y Prometeo) no es algo indiferente en absoluto. Esta "vacilación" no concierne únicamente a la figuración mítica del "último filósofo". O más bien, con el último filósofo –como además con todas las figuras míticas invocadas por Nietzsche, de Dionisos y Empédocles a Zaratustra– se trata de la determinación del hombre (moderno) en su esencia. Para Nietzsche, esta esencia del hombre puede dejarse designar con el nombre de Edipo, antes que con el de Prometeo. Las consecuencias de dicha "preferencia" quizá son todavía incalculables.

Pero ustedes ya saben dónde quiero llegar por el momento: no dejamos de conducir al Edipo freudiano a la problemática del deseo. Decimos, y seguramente está justificado: a ojos de Freud, Edipo es el emblema del destino del deseo; y el mito de Edipo, leído de una manera que hoy sabemos tendenciosa (en todo caso de una manera incompleta, como toda reelaboración mítica del mito), simplemente ofrece el modelo de la estructuración familiar del deseo y de la estructuración trágica del inconsciente. Pero al insistir, unilateralmente, en este aspecto del tratamiento freudiano de la figura y del mito –al simplificar dicho tratamiento en exceso, al pasar por alto dicho tratamiento– no reparamos lo suficiente, no obstante pese a ciertas advertencias precisas de Lacan, que para Freud Edipo encarna al menos tanto como lo que encarnaba para el filósofo, desde Hegel. O sea: el deseo (o más exactamente, con una palabra nietzscheana, la pulsión, *Trieb*) de saber. Y es que con Edipo es igualmente el estatuto de la "ciencia" freudiana lo que está en juego.

Tomo únicamente un ejemplo, por lo demás bastante conocido. Lo encontramos en el segundo de los *Tres ensayos de teoría sexual*, "La sexualidad infantil", al inicio de la sección V:

"Las investigaciones sexuales del niño". Se trata de dos breves parágrafos:

> LA PULSIÓN DE SABER. – En esta misma época, en que la vida sexual del niño alcanza su primer grado de florecimiento, entre los tres y los cinco años, vemos aparecer los inicios de una actividad provocada por la pulsión de saber o de investigar. La pulsión de saber no puede contenerse entre los componentes pulsionales elementales de la vida afectiva ni se la puede hacer depender exclusivamente de la sexualidad. Su acción corresponde, por una parte, a la sublimación de la necesidad de dominar, y, por la otra, utiliza como energía el deseo de ver. Sin embargo, sus relaciones con la vida sexual son muy importantes; el psicoanálisis nos muestra esta necesidad antes de lo que generalmente se piensa. El niño se dedica a los problemas sexuales con una intensidad inesperada e incluso son estos *los problemas que despiertan su inteligencia.*
>
> EL ENIGMA DE LA ESFINGE. – No es un interés teórico sino una necesidad práctica lo que empuja al niño en estas investigaciones. Cuando se siente amenazado por la llegada real o supuesta de un nuevo niño a la familia, y cuando teme que este acontecimiento conlleve para él una disminución de cuidados y amor, se pone a reflexionar y su espíritu comienza a trabajar. El primer problema que lo preocupa no es, en conformidad con su desarrollo, el de saber en qué consiste la diferencia entre los sexos, sino el gran enigma: "¿De dónde vienen los niños?". Bajo un disfraz que es fácil romper, este es el mismo enigma que el de la Esfinge de Tebas.

Hay entonces una pulsión de saber, de la que Freud dice que sublima la "necesidad de dominar" (en este sentido quizá sería "prometeica") y que "utiliza como energía el deseo de ver", es decir, el deseo teórico mismo. Sin duda Freud, re-

firiéndose a una acepción más débil de la palabra "teoría", observa que este interés por los problemas sexuales (que sin embargo, dice de manera muy aristotélica, despiertan la inteligencia del niño) no es teórico. Esto no impide que, con anterioridad al problema de la diferencia sexual, sea simplemente la cuestión misma del origen la que suscite el primer objetivo del saber: el gran enigma del nacimiento, que es el enigma mismo de la Esfinge de Tebas.

Para Freud, Edipo también habrá sido entonces la figura del saber, del ver y del saber; de lo teórico propiamente dicho. Del mismo modo –y en un registro parecido, que compromete igualmente a todo el dispositivo analítico– la teatralidad trágica seguirá siendo para Freud el modelo del aparato catártico. Dicho de otro modo, en cuanto emblema del deseo, Edipo también habrá representado a aquel que descifra su enigma e interpreta su destino. El llamado "sujeto del psicoanálisis", hoy una supervivencia del filósofo para una gran mayoría (sino acaso una "masa"). O su ser-póstumo, si acaso el "último analista" decididamente no ha nacido.

Ustedes no ignoran que el gabinete de Freud y el banco de su mesa de trabajo estaban atestados de figurines y estatuillas egipcias, a las cuales parecía consagrar una verdadera pasión. Hoy creemos que basta con incriminar en ello un viejo resto de idolatría; en esta adhesión un poco extraña de un "agnóstico" a las divinidades arcaicas descubrimos el síntoma de una oscura adherencia al universo mítico. De Lévi-Strauss a Girard, y ahora a otros, hemos escuchado decir bastante que el psicoanálisis no es más que una mitología. ¿Pero quién sabe si en el gabinete de Freud no se repetía, en realidad, la vieja escena tebana en su interpretación filosófica? ¿Quién sabe si Freud no simbolizaba así su ensañamiento por abrir el enigma? ¿Y no volvía a poner en juego, a su manera, la escena misma del filó-sofo, de aquel que está deseoso de saber? A pesar de todo, la cuestión es comprender qué sentido tiene esta extraña "salida de Egipto" que debía tener la aventura cotidiana, y el

éxodo permanente de Freud. Pues tenía que haber "salida de Egipto" para quien, al final de su vida, se identifica tan fuertemente con Moisés. ¿Es esto, sin que lo sepa muy bien (o sin que quiera saberlo), retomar el proyecto filosófico, inscribirse en la tradición del saber, recomenzar –una vez más– el destino griego (el cual no deja de tener un secreto parentesco con el destino judío)? O bien, ¿es esto tomar el relevo de una tradición desfalleciente, extenuada? O bien todavía, ¿es erigirse en rival e imaginar posible el recomenzar la aventura occidental del saber mediante el desciframiento decisivo y definitivo del enigma, más allá de su acabamiento y al precio de un descubrimiento inaudito? ¿Y volver a afrontar, mejor que los griegos, el riesgo de este nuevo saber? Sería necesario mucho tiempo y paciencia para avanzar en estas cuestiones. Y quizá simplemente plantearlas sea también un gesto edípico: el rey Edipo tiene (siempre) un ojo de más.

Dicho esto, que la figura freudiana de Edipo (*el edipo*) sea la que en definitiva se haya impuesto, y que esta figura –como, creo, se puede sostener– haya podido entrar en competencia, según un reparto desde entonces mundial, con la figura (prometeica) del Trabajador, supone que más allá de la oposición, si acaso es una, entre el deseo y el trabajo, algo haya hecho posible este reparto, este "reencuentro". En el estado actual de cosas, sólo tengo meras sospechas. Se forman sobre indicaciones alusivas de Heidegger, quien, como sabemos, nunca tomó en consideración el descubrimiento freudiano, por múltiples razones. Pero que, como también sabemos, se inclinó, al menos temporalmente, por la mitología –la onto-tipología– del Trabajador y resolvió, en el espacio de algunos meses, la "vacilación" nietzscheana entre Edipo y Prometeo.

Efectivamente hay un Edipo de Heidegger. O sea, una figura de Edipo en Heidegger. En un pasaje de la *Introducción a la metafísica* de 1935 (más de un año después de la ruptura con el nacional-socialismo), Heidegger erige así esta figura. (Este

pasaje viene en una sección donde, tratando de la "limitación del arte", Heidegger reelabora la oposición entre el ser y la apariencia.)

> Para el pensar de los primeros pensadores griegos, la unidad y el antagonismo entre el ser y la apariencia tenían una potencia original. Sin embargo, todo esto fue presentado de la manera más elevada y más pura en la poesía dramática griega. Pensemos en el *Edipo rey* de Sófocles: Edipo, quien en el principio es el salvador y el amo del Estado, en el brillo de la gloria y la gracia de los dioses, se ve privado de esta apariencia, la cual no es simplemente una vía subjetiva que tendría para sí mismo, sino una en la cual tiene lugar el aparecer de su *Dasein*; y el desvelamiento final de su ser lo des-cubrirá como asesino de su padre y autor de la deshonra de su madre. El camino que va desde este inicio de gloria a este final de horror es un combate absolutamente único entre la apariencia (velamiento y disimulo) y el desvelamiento (el ser). El velamiento del asesino del ex rey Layo asedia la ciudad, por así decir. Con la pasión del griego, que se mantiene en el desvelamiento de la gloria, Edipo se adelanta al desvelamiento de lo velado. Haciendo esto, debe paso a paso ponerse él mismo en lo no-velado, que finalmente no soporta más que pinchándose él mismo los ojos, es decir, alejándose de toda luz, dejando caer a su alrededor la noche que todo lo vela, y enseguida gritando, como un hombre cegado, para que todas las puertas se abran de par en par, con el fin de que dicho hombre se revele al pueblo tal como *es*.
> Pero nosotros no debemos ver en Edipo sólo la caída de un hombre, hay que comprenderlo como el tipo (*Gestalt*) del *Dasein* griego, como la figura en la cual se juega más ampliamente y en lo que tiene de más salvaje la pasión del desvelamiento del ser, es decir, la pasión del combate por el ser mismo. Hölderlin, en el poema *En azul adorable...* dice esta palabra de vidente: "El rey Edipo

> quizá tiene un ojo de más". Este ojo de más es la condición fundamental para todo gran preguntar y todo gran saber, y también es su único fundamento metafísico. El saber y la ciencia de los griegos es esta pasión[8].

La historia de Edipo no sólo simboliza o (re)presenta el destino de la *aletheia*, del desvelamiento del ser mismo (en cuyo caso, más que nunca, todo Occidente es edípico); sino que en el salvajismo de su ensañamiento, Edipo es la figura del *Dasein* griego en cuanto que encarna la "pasión" fundamental e inaugural de Occidente: la pasión de saber (que, por esa época, Heidegger intentaba desesperadamente mostrar a los alemanes que ellos mismos eran sus herederos, y ese es el sentido de su discurso político). Ahora bien, "saber" para Heidegger, enseguida lo explica largamente al comentar el célebre coro de *Antígona* sobre el hombre, es lo que los griegos han pensado originalmente con el nombre de *tékhne*. Edipo, aquí, no es otra cosa que la figura de la *tékhne*. Una vez pasada la aventura política de Heidegger, ocupa exactamente la posición que ocupaba, en el discurso de rectorado, la figura de Prometeo. El mismo cambio que en Nietzsche, pero esta vez más explícito: se trata del sentido, al menos doble, de la palabra *tékhne*. Y, por consiguiente, de la esencia de la técnica. Y, además, vemos claramente cómo esta interpretación de *Edipo rey* viene a proporcionar, en el fondo, la verdad de la utilización mítico-filosófica, hegeliana o nietzscheana, de la figura de Edipo: Edipo no tiene nada que ver con el sujeto (la conciencia-de-sí), ni tampoco con el saber (la teoría) como sujeto; pero tiene todo que ver con el saber como *tékhne*, a partir de donde se desplegó el conjunto de la metafísica occidental. Y es por eso que la técnica moderna es el cumplimiento edípico de lo metafísico.

---

8. Modifico ligeramente la traducción de Gilbert Kahn, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 115.

¿Es por esto que se relacionan las dos figuras rivales de la época, es por ello que tanto Edipo como el Trabajador serían la figura y la (re)presentación de la *tékhne*? ¿Un mismo "saber" actuaría secretamente en el animal laborioso y en el animal deseante, y atravesaría conjuntamente la economía política y la economía libidinal? Y si así fuese, no sólo habría que entregarse a una reevaluación conjunta del socialismo y del psicoanálisis en su estatuto metafísico y en su destinación (o su pretensión) científica, sino que sería necesario solicitar y desplazar toda una oposición, y la interpretación de dicha oposición, que es a pesar de todo el mayor antagonismo de nuestro tiempo.

Sin embargo, nos queda interrogarnos sobre lo que quiere decir "saber". Y sobre lo que significa el nombre de Edipo. Quizá un día comprenderemos que cierto deseo de saber –o el deseo de cierto saber– no es en absoluto extraño a la curiosa claudicación que afectó, desde los griegos, al recorrido occidental.

DOS MISIVAS

A JACQUES DERRIDA. EN NOMBRE DE*

Jacques, me encantaría plantearte una pregunta. O más bien, me encantaría *dirigirte* una pregunta.

Es una antigua y oscura pregunta. Antigua, ya que ella data, o casi, del tiempo en que tuve la posibilidad de leer tu primer texto que, creo, fue publicado (era "Force et signification", en *Critique*). Oscura, ya que en un principio no es una verdadera pregunta filosófica. A pesar de todo es una pregunta, pero no sé definir a qué toca, incluso si la siento con una precisión inexplicable: quizá toca a la parte idiosincrásica o idiomática de lo que escribes, a cierto clima, a un aura extraño, a un estilo o a un *tono*; quizá también, pero lo digo sin estar seguro (es algo del orden de la impresión, nada más), toca a ese tipo de cosas profundas, sordas, a gustos, un habitus o un ethos que, imagino, te son "propios", pero que advierto que verdaderamente no dominas ni calculas, que ellos mismos son arrastrados al momento de arrastrarte, que te inscriben y te escriben cuando escribes o, lo que es parecido, cuando hablas.

Hoy quisiera intentar elucidar esta pregunta.

Lo que primero me decide a esto es que creo obstinadamente, es decir, apasionadamente, en la elucidación. No me

* Conferencia pronunciada en Julio de 1980 en Cerisy-la-Salle, con ocasión del coloquio "Les fins de l'homme – À partir du travail de Jacques Derrida".

la explico, pero constantemente me escucho decir: es precisa la claridad. Lo que no debe –ni puede– entenderse de una manera sencilla.

Pero es también porque la ocasión está aquí, el momento ha llegado. No digo esto en relación con la circunstancia singular de este coloquio o de tu presencia, aquí y ahora, que por el contrario podría dar la ilusión de que te conmino o te interpelo, al dirigirme directamente a ti. O que incluso, por poco, de que te citaría a comparecer y a rendir cuentas. No es esto en absoluto. Por otra parte, daría igual si no estuvieras aquí (y nada me certifica, mientras escribo este texto, que estarás ahí en el momento en que lo pronunciaré, si es que lo pronuncio); eso no cambiaría estrictamente nada del asunto. En el fondo, esta misiva es (también) una carta, en la cual todavía me obstino (o reincido). Es una carta porque me importa la enunciación en segunda persona, tanto para mí como en términos generales, según creo. Pero es una carta a la cual de ninguna manera te pido que respondas necesariamente (de cualquier modo, ya es una especie de respuesta al envío de tus "Envíos", que son ellos mismos una o unas respuestas). Simplemente diré, y aun cuando verdaderamente no sepa lo que hay que entender con esto: me encantaría que de una manera u otra esta carta, en el punto en el cual estoy, llegue a destino. O por lo menos que llegue, sea cual sea el riesgo inherente a este tipo de deseo.

Además, como sé que ya lo has entendido (y desde hace tiempo), mi cuestión será la *destinación*. O, al menos, lo que quedará en cuestión en mi pregunta, aquello que sólo puede permanecer en cuestión en toda pregunta. (Como bien sabes, tiendo a darle un significado para que ya no haya que imaginarse que ahí está lo que detengo, fijo, inmovilizo o mantengo como mi "tema". En latín: *destinata*.)

Para esta cuestión, ya más o menos doble, habría podido partir indiferentemente de uno u otro de tus textos. Si escojo sin embargo tomar mi punto de partida en "Les fins de

l'homme", no es simplemente para jugar el juego de este coloquio, para respetar su tema o para subrayar sus intenciones. En primer lugar esto se debe a que en ese texto, que evidentemente no se encuentra (pues esa tampoco es su destinación) entre tus textos más fundamentales, pero cuyo carácter acertado e iracundo, a ratos lapidario, casi brutal, y a fin de cuentas totalmente claro, me facilitará hasta cierto punto la tarea. Porque en ese texto hay tres cosas que me han detenido o sorprendido:

primero, algo referido a lo político, pues tu preámbulo está explícitamente consagrado a ello, teniendo en cuenta sus circunstancias: un coloquio internacional en Estados Unidos durante la guerra de Vietnam, etc; algo referido al gesto político que tiendes a hacer y por el cual dices haber suspendido, como una condición, tu participación en ese coloquio (y por consiguiente la redacción, la pronunciación y la publicación de ese texto); la suerte que reservas o el privilegio que concedes al concepto –y al hecho– de "nación".

Cuidadoso de inscribir dicho gesto en todo un "horizonte histórico y político" del cual señalas que "demandaría un largo análisis", veo claramente, es cierto, que también mencionas lo que es del orden de las luchas raciales (el asesinato de Martin Luther King) o de las luchas sociales (mayo del 68 en Francia). Incluso veo claramente que fechas deliberadamente tu texto, pero de manera también enigmática, el 12 de mayo de 1968, o sea en la víspera (es tu motivo final) de esa manifestación con fecha ella misma simbólica puesta en pie por las organizaciones obreras, partidos de izquierda y sindicatos (lo que persisto en denominar desde noviembre del 56, las burocracias obreras; pero eso poco importa aquí) y que, cualesquiera que hayan sido las oportunidades revolucionarias de los movimientos de mayo, esta manifestación en todo caso dobló las campanas de lo que, en ese entonces, todavía podía ser interpretado y tratado como una verdadera conmoción social. Pero en el fondo no sé lo que tú pensabas sobre esto

(no te conocía y nunca habíamos hablado); y eso no impide que lo que venga a un primer plano, en ese preámbulo, sea la nación (los estilos nacionales, por ejemplo, la cuestión de la lengua, la diversidad institucional) y que sea esto mismo, durante mucho tiempo, lo que me ha "intrigado".

Esto no es, como se dice, una crítica. Pero la cuota de "utopismo", el mío, que se agrietó un poco desde la primera vez que leí ese texto (era el utopismo *destinal* de la lucha "final" y del cumplimiento internacional del "género humano"); la cuota también, por consiguiente, de una suerte de "realismo" que te reconozco, aunque tu intención sea siempre muy alusiva, y de la cual a pesar de todo reconozco *también* lo bien fundado; no puedo evitar pensar, para retomar uno de tus ejemplos, que aquellos que iniciaron las negociaciones de paz en Vietnam, en el 68 en París, eran –tanto de un lado como del otro– los mismos contra quienes siempre pensé que había que luchar. Y sobre todo, sin ser marxista y sin nunca haberlo sido (al igual que muchos otros simplemente era solidario, por moral provisoria, o más bien por obediencia a una suerte de sordo mandato ético, con la idea revolucionaria, con la idea de justicia), no entendía qué otra cosa que ese concepto tan sobredeterminado de nación, era aquello que no sólo no podías aceptar como algo evidente (tu texto muestra que no es evidente en absoluto) sino que además podía ofrecerte la posibilidad de uno de los gestos políticos o ético-políticos más explícitos que hayas hecho nunca, al menos en un escrito.

No lo entendía, aún hoy no estoy seguro de entenderlo. Digamos que eso persiste, en una parte no desdeñable, en la cuestión que aquí quisiera articular.

En segundo lugar, y en otro plano: aun cuando tú recuerdas de entrada "lo que desde siempre liga la esencia de lo filosófico con la esencia de lo político", lo que me impactó en la recapitulación crítica de las tres grandes críticas o delimitaciones del humanismo metafísico, es la amplitud de tu debate con Heidegger. En los dos sentidos del término: el si-

tio o la importancia que reservas a Heidegger, y el nivel de profundidad en que marcas la pertenencia de la de-limitación heideggeriana al antropismo y al antropocentrismo que ella delimita.

No quiero insistir en eso por el momento, salvo para subrayar la extrema importancia que tuvo para nosotros ("nosotros" quiere decir aquí: aquellos, aproximadamente de la misma generación, a quienes la lectura de Heidegger comprometió decisivamente en la filosofía) tu *Auseinandersetzung* con Heidegger, la única que tuvo lugar en Francia. Pronto volveré sobre esto. Pero es evidente, en todo caso para mí, que tú has representado y representas la única *práctica* posible de Heidegger. Es decir, la única práctica posible de la filosofía en su límite; por eso hacemos la apuesta, como decías casi en la misma época el año pasado, que el pensamiento de Heidegger es el último en fecha de los "grandes pensamientos" de Occidente.

En este caso, sin embargo, la cuestión que para mí queda en pie, y no sólo a propósito de este texto, es que hasta donde sé nunca hayas dicho nada acerca del peso no obstante enorme de lo político en esta "filosofía".

Finalmente, en tercer lugar, en este texto tiene lugar –según un movimiento que en el fondo no es raro en ti, aun cuando por otra parte puedas conceder mucho a Heidegger– la relativa univocidad de tu lectura, de tu crítica.

E incluso si se ha hablado bastante de Heidegger en el curso de esta década (cosa que hacía falta), qué se le va a hacer, a mi vez entré en mi cuestión por este atajo, porque no veo otra y no me parece que haya otra que sea tan decisiva. Si todavía se trata de obstinación, pido que se me excuse.

Evidentemente no retomo todo el hilo de tu demostración sino que simplemente retengo lo siguiente: pese al estricto reconocimiento de lo que se debe a Heidegger respecto a la cuestión del hombre, de la relación entre humanismo y metafísica u onto-teología, etc. ("No se trata aquí –dices– de

encerrar todo el texto de Heidegger en una clausura que él mejor que ningún otro delimitó"); pese, en particular, a la insistencia que diriges tan rigurosamente sobre el motivo de la distancia ontológica, pese a todo el respeto que además tienes por esa insolayable dificultad que le tocó a Heidegger al tematizar con el nombre de "pensamiento por modelos" y que refiere al carácter necesariamente óntico de todo ejemplo o a la obligación de pasar por esta metafórica, ella misma óntica, para decir el ser (y es una dificultad que, hasta *Le retrait de la métaphore*, has hecho enteramente tuya); pese a todo esto, tu argumentación viene a rizarse, anudarse y a fijarse en dos puntos:

– por una parte, retomo tus términos, "la muestra que guardan uno sobre la otra la humanidad del hombre y el pensamiento del ser", que tú realzas o que alzas a partir del privilegio "sutil" ligado a la posición del *nosotros* (es decir, del "nosotros-los-hombres") en el discurso heideggeriano, y en primer lugar en la escalada hacia el *Dasein* que abre *Sein und Zeit* y la cuestión del "sentido del ser". Y dices claramente a propósito de esto que "en la cuestión del ser, tal como está planteada por la metafísica, el hombre y el nombre del hombre no están desplazados";

– por otra parte, lo que llamas la "imantación" del texto heideggeriano por el motivo de lo propio, que no sólo es responsable del mantenimiento de la cuestión de la esencia o de lo propio del hombre, sino que, mediante el "pasaje entre lo *próximo* y lo *propio*" (en lo cual, sin embargo, reconoces que el elemento latino *prope-proprius* es "interrumpido" en alemán), explica la constante y pesada valoración de la proximidad y de la proximidad consigo, de la propiación (apropiación y reapropiación); en resumen, para decir las cosas rápidamente, de la presencia. A fin de cuentas, la *Ent-fernung*, el des-alejamiento, conduce siempre, finalmente (y al fin de los fines), a lo más cercano ("Todo ocurre –escribes acerca del trayecto de Heidegger– como si fuera necesario reducir la distancia ontoló-

gica reconocida en *Sein und Zeit* y hablar de la proximidad del ser con la esencia del hombre"). O bien, pues también citas largos pasajes de *Zeit und Sein*, el *Ereignis* siempre conduce al *Enteignis*.

No creo que esta lectura sea sólo posible, estricta y justa, sino que también la creo absolutamente necesaria. Y de una necesidad indisociablemente filosófica y política.

Entre otras cosas, ella toca en lo esencial a lo que fundó (todavía hoy) el heideggerianismo, y de lo que fundó en primer lugar, es preciso decirlo, el heideggerianismo del mismo Heidegger. Nadie aparte de ti –sin recurrir a criterios exteriores, simplemente empírico-antropológicos y, en cuanto tales, de antemano invalidados y descalificados por la de-limitación heideggeriana– ha sabido apartar en su verdadera profundidad filosófica, y en el centro mismo del cuestionamiento heideggeriano, la secreta pesantez de las preferencias, la insistencia metafórica, el retorno insidioso de lo óntico que no dejan (inevitablemente) de gravar el puro pensamiento de la diferencia, y quizá ante todo porque ella también se pretende muy pura. Lo cual no constituye, como comienza a decirse, una "idolatría" (la idolatría como tal es explícitamente denunciada y repelida, por ejemplo, en las últimas líneas de la Conferencia inaugural del 29). Pero lo que de seguro constituye, o casi –teniendo en cuenta tanto la arqueología rigurosa de la eidética occidental (eidofilia o eidocentrismo), como la extrema vigilancia manifestada por Heidegger respecto a todas las nociones metafísicas derivadas del *eidos-idea*, incluida la *Gestalt*–, lo que constituye entonces, casi de seguro, es una *ideo-logía*. Y como lo has mostrado, una ideología fundamentalmente "economista", que se organiza sistemáticamente a partir de los valores, temas y motivos de la "casa" y de la "estancia" (del *oikos*), del "habitar" y del "construir", de la "guardia" y de la "salvaguarda" (de la *Wahrheit*), de la economía campesina o artesanal cerrada (pastores y carpinteros), de la

"patria", de lo "natal", de lo "familiar", del "en casa": *Heimat, heitmatlich, heimlich, heimisch,* etc. Y que, por consiguiente, da un viraje hacia la protesta un tanto agria, reactiva y reaccionaria contra el conjunto de lo moderno (no solamente de todas las formas de desarraigo, de vagabundeo, de *Befremdlichkeit* y de devastación, sino también en los momentos más débiles, la técnica en el sentido de industrialización, las ciudades, la cultura de masas, los medios de información, etc.). Y que apela, además, de un modo profético o mesiánico, a la esperanza de una mutación, de un viraje o de un recomienzo: la aparición de "otro pensamiento" o, desde luego, de un nuevo dios. En resumen, como Lyotard habría dicho hace algunos años (y quizá como todavía dice hoy), el "pensamiento piadoso" por excelencia. Yo diría más bien: el *discurso* piadoso.

Sería preciso que esa lectura fuese hecha. Acaso para salvar a Heidegger de sus intérpretes "fieles" o incluso de su auto-interpretación; acaso para restituir a este pensamiento su filo, su fuerza irreductible, y socavar cierta propensión, que no combatió de manera suficiente, a la bobería idílica (o a una manera de aristocratismo un poco anticuado y vano, pues lo uno no excluye lo otro), con todas las consecuencias políticas que ello puede, pudo o podría tener.

Es por eso que la desconstrucción (la *Ab-bau*) de lo propio no habrá sido simplemente crítica sino que habrá constituido, en su misma dificultad, la apuesta de lo que hace un instante evoqué como una real *Auseinandersetzung,* utilizando a propósito el término heideggeriano. Sólo a partir de ella me parece posible internarse hasta el fondo de la interrogación de aquello que, por comodidad, seguiré llamando lo político o lo ético-político.

Al igual que tú, tampoco creo en una pretendida *Kehre,* aún menos en una improbable "ruptura" en el trayecto que procede de la fractura de *Sein und Zeit*; y para no abandonar el terreno de "Les fins de l'homme", me parece indiscutiblemente legítimo poner en relación de golpe, cuál sea la importancia

de las inflexiones sucesivas de una "ontología fundamental" que tuvieron lugar entretanto, la sustitución de la cuestión del sentido del ser por aquella de la esencia o de la verdad del ser, la aparición del *Ereignis*, etc., todo eso no impide en nada que la temática de lo propio ya esté presente por entero en *Sein und Zeit*, y constituida desde su principio.

Una vez dicho esto, tampoco creo que cierta acentuación de este motivo y, acompañándolo, cierta precipitación del motivo en ideologema o cuasi-ideologema puedan ser fechados en los años que suceden a la guerra, al menos en lo que se refiere a los textos hechos públicos por el mismo Heidegger. No digo esto por una preocupación por la exactitud sino porque también me interesa, en la dirección que intento seguir, el peso que las circunstancias, una coyuntura histórico-política y un contexto pueden tener sobre un pensamiento. La vigilancia y el rigor filosóficos nunca impiden la ingenuidad (o algo peor), y a los pensadores también les ocurre ser como se dice "influenciables". Es por ello, incluso sin hablar por el momento del episodio del Rectorado, que me parece que podemos seguir las huellas, a partir justamente de la *Carta sobre el humanismo* (la cual es a pesar de todo un texto ofensivo, en todos los planos, que permite a Heidegger romper internacionalmente un silencio casi total de más de diez años y practicar entre líneas, pero sin rebajarse, una primera "puesta a punto" de su actitud política), me parece entonces que podemos rastrear a partir de esta fecha todo los elementos de una suerte de "reacción" a la situación alemana de posguerra. Y en todo caso, algo como un repliegue (pero no un retiro, del cual diré algo más adelante).

Digamos las cosas brutalmente y tomemos el riesgo, para dejar de ser evasivo(s), de mostrarnos insuficientes(s): para un universitario e intelectual indiscutiblemente "de derechas", rigurosamente hostil al marxismo (por lo menos hasta el 46) y no especialmente demócrata; para un amigo y un interlocutor constante de cercanos al nacional-bolchevismo como Jünger o

Carl Schmitt; para un lector de Stefan George y de Knut Hamsun; para un hombre que creyó en "la grandeza y la verdad interna" del nazismo y que, inmóvil y decepcionado (principalmente a causa de la ideología racista, es preciso subrayarlo), tampoco dejó de profesar un heroísmo trágico de la abnegación, de la renuncia a sí mismo y del enfrentamiento con la muerte por la salvaguardia del "pueblo metafísico" y por la instauración, desde Europa, de "otro comienzo"; ciertamente, para un opositor al régimen hitleriano, y desde el 34, pero cuya oposición, luego de la dimisión del Rectorado, nunca irá mucho más lejos (por fuera del recinto universitario) que el apoyo aportado a la *Geistige Überlieferung* de Gras, Otto y Reinhardt; ni qué decir que toda la temática economista de la casa o de la cabaña, la pastoral ontológica complacientemente desarrollada inmediatamente después de la catástrofe militar (y, quizá ya, de la catástrofe a secas), supongamos toda la parte del "camino de bosque", "huellas inaparentes", Heráclito en su cocina, antigua sabiduría y astucia pueblerina, en resumen, todo lo que se relaciona, cada vez de manera muy profunda, con la "imantación" de lo propio, era, no una manera burda de "enmendarse", lo cual sería mucho decir, sino en todo caso un modo canalizador de la culpabilidad y el reconocimiento implícito (doloroso pero aceptado) de un descarrío o de un error. Difícil serenidad: "Quien piensa en grande, debe equivocarse en grande."

Al decir esto no creo "forzar". Sé que sería preciso un análisis diferenciado del nazismo, y de su condena unánime (lo que, en ciertos casos, sigue dejando perplejo). Sé que sería preciso comprender, en efecto, cierto "destino" de Alemania (desde mi primera reacción a tu texto, aun cuando pensé mucho en lo que resiste en el fenómeno de las naciones, y que no se puede despachar con un simple levantar de hombros). Yo también sé que el gesto póstumo de Heidegger (la Entrevista concedida al *Spiegel*), con sus límites, no es poca cosa. E incluso puedo decir que lo que se dibuja como una suerte de acepta-

ción o de cumplimiento de lo "trágico moderno" (Hölderlin habría dicho: "al estilo de Edipo en Colono"), de calmo y lúcido enfrentamiento a la finitud, en el último Heidegger, de ninguna manera me deja indiferente. Sin embargo, topo con eso. Y mi tope, admitámoslo, es menos político que "ético" (¿quién si no Heidegger nos permite comenzar a entender de qué se trata con la "dominación total"?). Es cierto, y creo que "el pensamiento sólo actúa en cuanto piensa" (cito aproximadamente). ¿Pero por qué el pensamiento no piensa *también* la exterminación de masas? ¿Por qué tal o cual *silencio* del pensamiento?

Pero no es a esto a lo que quiero llegar. Y ciertamente no quiero hacerlo en la medida en que quisiera sumarme a la confusión imperante (cuestión de coyuntura y de contexto): si planteo dicha cuestión, filosóficamente, no es evidentemente en nombre de los "derechos del hombre". Planteo dicha cuestión, por el contrario, porque no sé en nombre de qué plantearla. Y es más bien este no-saber a propósito del hombre lo que hoy me parecería que merece ser interrogado filosóficamente.

A lo que quiero llegar es, en realidad, a lo siguiente: el indiscutible y constante privilegio conferido a lo propio, tal como tú lo has descubierto en Heidegger, tiene también su "reverso" (pero justamente la palabra es impropia). Con esto quiero decir dos cosas:

1. al igual que creo posible reconocer cierta acentuación de la temática de lo próximo y de lo propio, a partir de la *Carta sobre el humanismo* (y proviniendo probablemente de más lejos, en particular del vuelco que toma en los años 42-44 el comentario de Hölderlin: véase a este respecto los textos sobre *Heimkunft* y *Andenken*), asimismo me parece que lo que antes ocupa el primer plano, y particularmente en el período decisivo que sigue a la dimisión del Rectorado, es al contrario toda

una temática de lo *Unheimlichkeit* y de lo *Ungeheuerlichkeit* que está ligada de manera muy precisa a la cuestión del hombre (o más bien a la reelaboración de la cuestión del hombre). Volveré a ello en un instante.

Pero también quiero decir:

2. que, como tú mismo lo has indicado repetidas veces, sin duda es imposible, de derecho, detener o fijar (*destinare*) lo próximo y lo propio en un término, en cierta "lógica" inherente a la *Entfernung* y al *Ereignis*; la cual, en su mayor rigor, no puede ser plegada en ninguna lógica (filosófica) de la identidad y de la oposición, incluida la lógica dialéctica, porque ella se rehúsa a asegurar el relevo de la diferencia y no deja de mantener lo que Hölderlin habría llamado el *Wechsel*, el intercambio o la alternancia in-finitas de los contrarios, o lo que tú llamas –no lo considero un acercamiento abusivo– lo indecidible.

¿En qué aspecto está ligada la temática de lo *Unheimlichkeit* a la cuestión o a la reelaboración de la cuestión del hombre?

Primero hay que notar que desde el 29, desde la Conferencia inaugural de Friburgo, lo *Unheimlichkeit* (supongamos: el destierro, la in-quietud, lo in-sólito o incluso lo in-habitual, porque la "lógica" a la cual hacía alusión hace un instante evidentemente no excluye lo que Freud, apoyándose en Schelling y en los diccionarios, pensaba como una "ambivalencia": la inquietante familiaridad. Pero más vale no intentar traducir) define entonces la "relación con" el ser o la "revelación" del ser, es decir, la prueba o la experiencia fundamental, la *Grunderfahrung* de la nada en la angustia.

Tomo las cosas en el 29, en *¿Qué es metafísica?*, porque es además el primer texto de Heidegger que se puede considerar como un texto político o incluso como una proclamación política. La política, aquí, concierne en primer lugar a la institución universitaria: la cuestión es saber si la Universidad

será capaz por sí misma de superar su fraccionamiento y su desmenuzamiento en diversas ciencias, disciplinas y especialidades, y de reencontrar la unidad no simplemente regional de la Ciencia, de reencontrar su "arraigo" en su "fundamento esencial". Asunto problemático, lo sabemos, del idealismo especulativo y de las reflexiones suscitadas por el sentido y la vocación de la Universidad, sobre el rol general del Saber en la fundación de la universidad de Berlín. Pero la política es también, como consecuencia, lo que afecta a la "totalidad de la existencia humana": la ciencia, que debe someterse al ente para dejarle "el cuidado de revelarse" y cuyo rol es entonces primero servir (Heidegger habla de *Dienststellung*), representa igualmente "la posibilidad de una dirección (o de una guía: *Führerschaft*) en la totalidad de la existencia humana". O como también dice Heidegger: "El hombre –un ente entre otros– 'hace ciencia' ('*treibt Wissenschaft*'). En este 'hacer ciencia' no adviene (en el sentido historial: *geschiet*) en la totalidad del ente nada menos que la irrupción (*Einbruch*) de un ente, llamado hombre, en la totalidad del ente, y de modo tal que en o mediante dicha irrupción el ente se abre (*aufbrechen*) en lo que es y cómo es (*was und wie es ist*)". Aquí hay un tema que reaparecerá en el 33, tratado con más brutalidad y severidad, politizado también (con referencia a la "irrupción" del nuevo Estado alemán), y que servirá de hilo conductor al "Discurso de rectorado" y a la llamada a la autoafirmación, a la *Selbstbehauptung* de la Universidad alemana.

Lo *Unheimlichkeit* en el 29 define entonces la "relación" –si acaso es una relación– con el ser. Antes que exponerme al ridículo de una paráfrasis laboriosa, prefiero dejar la palabra al texto mismo. Voy a intentar traducir lo más apegado posible. Es absolutamente luminoso y absolutamente abisal:

> En la angustia –decimos comúnmente– "hay algo extraño", "uno se siente extraño" o "se está incómodo" ["*ist es einem unheimlich*", es intraducible]. ¿Qué hace "algo"

a qué? Somos incapaces de decir ante qué se siente uno extraño. Es así en todo. Todas las cosas y nosotros mismos, nos abismamos en una suerte de indiferencia. Sin embargo, ello no es en el sentido de un simple desvanecerse o desaparecer (*verschwinden*), sino que las cosas se vuelven hacia nosotros, en su replegarse como tales. Este repliegue de la totalidad del ente, que nos obsesiona (*umdrängt*) en la angustia es lo que nos oprime (*bedrängt*). No queda ningún apoyo. Sólo queda y nos sobreviene –en la huida del ente– este "ningún".
La angustia revela la nada.
En la angustia "flotamos en suspenso" ("*wir schweben*"). Dicho más claramente: la angustia nos deja en suspenso porque ella hurta la totalidad del ente. Por eso, nosotros –nosotros, estos hombres aquí, estos hombres que existen (*diese seienden Menschen*)– nos escapamos al mismo tiempo en medio del ente. Es por eso que en el fondo no es ni "tú" ni "yo" quien siente todo, sino que "se" siente así [el "se", aquí, para traducir el "*einem*" del *ist* es *einem unheimlich*, no tiene ninguna relación con el *man* inauténtico analizado por *Sein und Zeit*]. Sólo el puro *Da-sein* queda en la sacudida que lo deja en suspenso y que no le permite tomar apoyo en nada.
La angustia nos corta la palabra. Porque es la totalidad del ente lo que se escapa y que justamente así la nada nos oprime (*andrängt*), todo decir que algo "es", calla frente a él. (...) Que la angustia desvele la nada es algo que el hombre mismo confirma inmediatamente cuando la angustia cede. En la claridad de la mirada provocada por el recuerdo fresco, estamos forzados a decir: aquello ante lo cual y por lo cual nos angustiábamos no era "propiamente" ["*eigentlich*", entre comillas] nada. Y de hecho: la nada misma, como tal, estaba aquí (*das Nichts selbst –als solches– war da*).

Tuve que releer este texto de manera un poco extensa ya que en realidad ofrece toda la matemática de lo *Unheimlichkeit*

en su forma matricial. A saber, y para recordar rápida y muy esquemáticamente lo esencial:

1. El ser en su verdad, su esencia o su propiedad no es nada de lo que es, nada de ente –en cualquier modo que sea–, y por esta razón puede definirse como "la condición de posibilidad (*die Ermöglichung*), para el *Da-sein* humano, de la revelación del ente como tal"; si se manifiesta, se aproxima o se propia (adviene como propio), sólo puede ser como "nada", es decir, como aquello que en modo alguno podría manifestarse, aproximarse o advenir como propio. La revelación del ser o de la nada que es simplemente la huida del ente en la experiencia vertiginosa de la angustia es infinitamente paradójica: es la revelación de lo irrevelable, la presentación de lo impresentable.

2. El acceso al ser, es decir, a la nada o a nada, esta relación sin relación con propiamente nada que no podría ser nada propio, despropia absolutamente al hombre y lo sustrae de todo lo que podría calificarlo como tal: tanto al ajustamiento o a la asignación subjetiva y singular ("yo", "tú") como al poder-hablar. Sólo queda el puro "alguien" presa del mutismo (ni siquiera un sujeto vacío de una enunciación), el puro existir o ser-ahí, es decir, seguramente un ente pero también, como tal, sometido a la evasión del todo del ente. Si de cierta manera hay "apropiación" del *Da-sein*, esta apropiación es a su vez infinitamente paradójica y pasa, en todo caso, por la despropiación del ser-hombre (o en términos más generales del ser-esto o aquello, del ser-tal o cual-ente). Si el hombre es un ente, aun así el *Da-sein* –"es decir, el hombre"– no es un ente. La cuestión del hombre es la *cuestión* de la no-entidad del hombre.

3. Esta revelación sin revelación, por la cual con todo rigor habría que abstenerse de recurrir a todo el léxico propiamente fenomenológico, tiene sin embargo lugar: por un giro de

más en lo que a falta de algo mejor llamo una paradoja, ella adviene ahí: *Das Nichts selbst –als solches– war da.* El "ahí", un puro "ahí" –el puro *Da* del puro *Da-sein* en cuanto, como dice Heidegger, trasciende el ente o está "fuera" del ente, otra manera de decir la ek-sistencia– es el lugar sin espacio propio, no localizable como tal (y que aun así permanece como lugar), del cual el ser tiene necesidad para "ser él mismo", es decir, para no ser o (no) ser nada. Y si el ser, como lo marcaba lapidariamente *Sein und Zeit* (tú lo recuerdas), es "lo trascendente puro y simple", *das Transcendens schlechtin*, el *Da* del *Da-sein* no significa entonces otra cosa que la trascendencia *finita* del ser. La finitud –y en consecuencia la temporalidad, la "futuridad", la historialidad, etc.– es el último "resultado" de la revelabilidad paradójica del ser.

No vuelvo a estos motivos –que tú conoces mejor que yo y a los cuales tú mismo has vuelto con tanta frecuencia– para simplemente poner por adelantado o en primer plano la despropiación. Una vez más, estoy persuadido de que la "lógica" empleada aquí (es decir, también la *escritura* de Heidegger) es tal, que nada de lo propio o de lo impropio podría arrastrarla definitivamente. Pero vuelvo a estos motivos porque es ahí donde, esencialmente, se ha venido a arraigar algo así como la "ética" de Heidegger.

Bien sabemos que no utiliza nunca ese término o que, si lo hace, es para revocarlo sin apelación. Ello no impide que en la *Carta sobre el humanismo* (donde su requisitoria contra la ética es de lo más explícita) retome por su cuenta el *ethos anthropo daimón* de Heráclito. Y que no hay azar, en lo que aquí me interesa, si se propusiera la traducción siguiente: "La estancia (acostumbrada) –*Der (geheure) Aufenthalt*– es para el hombre el dominio abierto a la venida a la presencia del Dios (de lo insólito) (*des Ungeheuren*)." El *ethos*, lo que es *geheuer* o, lo que viene a ser lo mismo, *heimlich* (la equivalencia proviene también, lo veremos, de cierta lectura de Hölderlin); el *ethos*

como el mantener-se y residir en lo habitual y lo familiar es en realidad la apertura para lo insólito y lo in-habitual, lo inquietante (*das Ungeheure* o *das Unheimliche*). Es decir también, si se retienen y reúnen todos los valores de estas dos palabras: lo horroroso, lo prodigioso, lo monstruoso, lo colosal (lo enorme y lo excesivo), lo inconmensurable. En resumen, lo sublime. (A esto podría agregarse lo demónico y lo divino, pero prefiero dejar esta cuestión en reserva.) Y, en todo caso, del lado de cierto heroísmo de lo sublime, aunque la palabra no aparezca nunca, furtivamente salen a la luz las huellas de lo que debemos resignarnos a denominar la "ética" heideggeriana. En todo caso, de la prueba original de lo *Unheimlichkeit* y de la "revelación" de la nada derivan el ser-sí, la *Selbstsein* y la libertad. A partir de ahí se distribuyen también los existenciales fundamentales (transgresión, execración, rechazo, defensa, etc.) que los textos posteriores repartieron según las dicotomías "polémicas" tomadas de Heráclito: grandeza y bajeza, victoria y derrota, dominio y servidumbre, etc. Y finalmente es de ahí que proceden el coraje y la audacia –el afrontamiento por parte del *Dasein* de su derelicción inmanejable– en la que *¿Qué es metafísica?* reconoce todavía (o ya) la "secreta alianza" con la serenidad (*Heiterkeit*) y la "dulzura del deseo creador".

Ahora bien, si todo esto propone una determinación, una *Bestimmung* del hombre en su esencia (pero la esencia del hombre no es por sí misma nada humano), si todo esto se define como un campo ético-práxico para el *Dasein*, la radicalidad de Heidegger es sin embargo tal que no se podría concluir estrictamente nada "positivo" de ella. Ni siquiera cuando, en el fondo, se afirma la libertad. La "ética de la finitud" es abisal. Cito también un pasaje muy célebre:

> El hecho de que el *Dasein* se mantenga en la nada sobre el fondo de la angustia oculta, hace del hombre el lugarteniente de la nada (*der Platzhalter des Nichts*).

> Estamos, en este punto, arruinados por no poder conducirnos originariamente ante la nada, por no hacerlo por nuestro decreto y nuestro propio querer. La finitud abre y cava dicho abismo en el *Dasein*, que la finitez [*Endlichkeit* a diferencia de *Verendlichung*] más propia y más profunda se rehúsa a nuestra libertad.

La cuestión del hombre, la cuestión de la esencia o de lo propio del hombre, también será planteada en (y según) la temática de lo *Unheimlichkeit*.

Y ahora diría, y voy a procurar justificarme muy rápido: en (y según) la temática *trágica* de lo inconmensurable.

Y de hecho, pasado el episodio del Rectorado; pasadas las diversas y consternantes "proclamaciones" (que siempre están, no obstante, en espera de un análisis atento y serio); pasado el *Discurso* mismo, del cual es preciso al menos subrayar que repite en gran parte, pero *positivamente*, la conferencia del 29, sin la menor alusión a la problemática de la nada, a la angustia o a la experiencia de lo *Unheimliche*; llegado por consiguiente el tiempo de la decepción y del "retiro" (que es también el tiempo de las "amonestaciones" con relación al nazismo), inaugurado desde el 34 con un primer curso sobre Hölderlin, seguido inmediatamente por un seminario sobre el arte, es decir la *Dichtung*, un gesto abiertamente político y además explicitado como tal; pasado todo esto, o acompañándolo, lo que vuelve en el discurso heideggeriano, en el discurso abocado desde siempre a la cuestión del ser es, nuevamente, el hombre, la cuestión del hombre. Y, nuevamente, es lo *Unheimliche* lo que vuelve al primer plano.

Por falta de tiempo estoy forzado a precipitar el análisis que habría que desarrollar a un ritmo conveniente y del que sólo habría que retener estrictamente lo mínimo. De todas formas no se trata de reconstituir una historia; y me confío tanto en tu familiaridad con todos estos textos, como en tu constante trabajo a partir de ellos, lo que nadie aquí está en condiciones de ignorar. Entonces voy a proceder de una manera muy brutal.

Advirtiendo en primer lugar que si la cuestión del hombre está retomada y mantenida como tal, es decir, como cuestión sobre la esencia o lo propio del hombre, recibe sin embargo una nueva formulación (el "¿Quién es el hombre?" sustituye a "¿Qué es el hombre?"), formulación que se impuso en la lectura de Hölderlin –remito aquí a la segunda sección de la conferencia sobre "Hölderlin y la esencia de la *Dichtung*"– y de la cual la *Introducción a la metafísica*, apenas posterior, da la siguiente justificación. Tomo este pasaje en la tercera sección ("Ser y pensamiento") del capítulo consagrado a las "Limitaciones del ser", el cual comprende además las secciones "Ser y devenir", "Ser y apariencia", "Ser y deber". No es azaroso en lo más mínimo que la cuestión del hombre se plantee en esta tercera sección, a fin de cuentas, la más desarrollada: se trata en un mismo movimiento de sacar la cuestión del ser de su interpretación moderna (cartesiana o hegeliana: el ser como pensamiento, es decir, como Sujeto) y de volver a lo que está antes de la interpretación del hombre que le es correlativa.

También ahora voy a intentar traducir de la manera más aproximada posible. Así es como esto puede entenderse; es una secuencia de siete considerandos:

> 1. La determinación (*Bestimmung*) de la esencia del hombre nunca es una respuesta, sino esencialmente una pregunta.
> 2. El preguntar de esta pregunta es historial en el sentido original en que dicho preguntar es lo que creó la historia.
> 3. Esto es así porque la pregunta ¿Qué es el hombre? sólo puede estar en cuestión en el preguntar por el ser.
> 4. Sólo ahí donde el ser se revela [se abre] en el preguntar, adviene historialmente la historia (*geschiet Geschichte*) y con ello ese ser del *hombre* en virtud del cual éste osa explicarse [se arriesga en la explicación: *sich in die Auseinandersetzung wagt*] con el ente como tal

5. Sólo esta explicación cuestionante conduce al hombre a este ente que es y que debe ser. [Conducir es aquí: *zurück-bringen*. El ser-ente o la entidad del hombre como tal, deriva, por consiguiente, de la explicación con el ente en general, es decir, del anterior cuestionar sobre el ser por el cual el hombre adviene –historialmente– en su ser.]
6. Sólo en tanto que adviene historialmente en el preguntar, el hombre adviene a sí mismo y es un Sí [o un sí-mismo: *ein Selbst*]. La ipseidad (*die Selbstheit*) del hombre quiere decir lo siguiente: el ser que se abre a él, tiene que transformarlo [*hat er... zu verwandeln*; es una obligación, si no un imperativo], tiene que transformarlo en historia, y tiene que constituirse [plantearse y erigirse] en ésta. La ipseidad no quiere decir que sea en primer lugar un "yo" o un individuo. Lo es tan poco como un "nosotros" o como una comunidad.
7. Ya que el hombre es él mismo en tanto historial, la pregunta sobre su ser propio *debe* [subrayo] pasar de la forma "¿Qué es el hombre?" a la forma "¿*Quién* es el hombre?"

De todo esto, y ante todo por esta *necesaria* transformación de la cuestión del hombre, no hay que desconocer el alcance político –yo estaría más bien tentado a decir "apolítico", si se quiere por lo menos consentir en desmarcar este término del sentido que tomó en el contexto de la "dominación total" de lo político (retomo deliberadamente la expresión de Hannah Arendt) y para percibir con él el primer índice de una desconstrucción *activa* de lo político. Dicha desconstrucción ya había sido llevada a cabo en el "Discurso de rectorado", por paradójico que pueda parecer (pero serían precisos largos análisis para mostrarlo), y en el caso de la *Introducción a la metafísica* –una vez llegado el tiempo del "retiro"–, se apoyaba en la misma noción, anterior a toda determinación antropológico-política (nación, comunidad, Estado, etc.) de *pueblo*. No pue-

do detenerme aquí en esto. Simplemente recordaré, como eco al sexto de los considerandos que acabo de leer (consagrado a la *Selbstheit*) y para dar de cierta manera el tono, unas cuantas líneas del primer capítulo de la *Introducción*:

> Estamos atenazados [entre Rusia y América]. Nuestro pueblo, que se encuentra en el medio, sufre la más violenta presión de las tenazas, por ser el pueblo más rico en vecinos, es también el que corre mayor peligro y, con todo esto, el pueblo metafísico. Pero a partir de esta destinación [o determinación: *Bestimmung*], cuyo peligro no nos escapa, este pueblo sólo se hará un destino (*ein Schicksal*) si crea primero en *sí mismo* una resonancia, una posibilidad de resonancia para dicho destino (...). Todo esto implica que este pueblo, en tanto historial, se exponga él mismo (*sich selbst... hinausstellt*) en el dominio originario donde reina el ser, y con ello exponga la historia de Occidente, a partir del medio [o del centro] de su futuro advenir.

Sea cual sea para nosotros la "resonancia" de estas proposiciones o de estas frases –sea cual sea la resonancia, admitámoslo todavía, "política"– es preciso al menos reconocer que ellas intentan de la manera más nítida posible sacar el "nosotros" (el "nosotros-pueblo") de toda determinación óntica, incluida la del "medio" –geográfica o espacial– para someterla, como a la condición previa de un destino en general, al requisito puro de la *Selbstheit*, de esta ipseidad anterior a toda singularidad y a toda comunidad, a todo "yo" y a todo "nosotros", y que es la exposición al ser, sólo a partir de la cual puede advenir una historia.

Por esta razón siempre podremos interpretar la mutación de la pregunta del hombre, el pasaje al "¿Quién es el hombre?", como un gesto político. Pero no se lo podrá hacer sin que antes sepamos previamente relacionar la falsa evidencia de lo "político" con la extrañeza radical de lo historial o del

advenimiento del ser. Cito también la *Introducción;* estas pocas líneas se encuentran en el último capítulo:

> Traducimos *Polis* por Estado y ciudad; esto no vierte el sentido pleno. *Polis* significa más bien el sitio, el ahí [el *Da*] en el cual y en virtud del cual el *Da-sein* es historial. La *polis* es el sitio historial, el *Da* en el cual, a partir del cual y por el cual adviene la historia.

La esencia de lo político, dicho de otro modo, no es por sí misma política. Incluso ningún medio de investigación filosófico está hecho a la medida de su "retiro". Lo que me obliga a agregar que si se debe mantener la palabra –lo que todavía creo, en beneficio de la claridad–, quizá es sólo a condición de reelaborar por entero su concepto, como Heidegger invita a hacerlo.

Además, la pregunta "¿Quién es el hombre?", en los textos de los años 34-36, ya no espera respuesta de la filosofía en el sentido en que Heidegger delimita su espacio y su alcance. Ella se dirige exclusivamente a la *Dichtung,* incluso cuando se dirige al "pensamiento", en este caso, al pensamiento todavía *dichterisch* de los pre-socráticos. Y la *Dichtung,* pese a toda la holgura que Heidegger imprime a esta palabra (que es la palabra para el arte en general), es, a pesar de todo, fundamentalmente la poesía. Por consiguiente, también, la lengua, que en conformidad con cierta tradición, procedente del idealismo para- o post-kantiano, es la primera obra de arte o la obra de arte originaria; y por lo mismo, la única determinación reconocida del ser-pueblo.

Podríamos mostrarlo fácilmente: Hölderlin –incluso, por ejemplo, cuando es Sófocles quien es convocado, como en la *Introducción a la metafísica*– es el único representante de la *Dichtung,* al menos en esta época, de la cual después de todo permite cercar su determinación esencial: es la poesía en tanto que ella piensa. Lo que gustosamente me induciría a decir que en primer lugar es en la lectura de Hölderlin donde hay que ir a buscar el texto de la *Auseinandersetzung* de Heidegger

con la cuestión de lo "político". Por lo demás, no hay ninguna sorpresa si en la lógica de la determinación-destinación del pueblo o del ser-historial de un pueblo, Hölderlin es designado como el *Dichter* al cual "queda todavía a los alemanes escuchar" o que "queda todavía a los alemanes sostener" (*bestehen*). Es la última frase del *Origen de la obra de arte*.

Es por eso que me parece posible advertir –de golpe, pues no tengo el tiempo de descomponer la cuestión todo lo que sería necesario– que lo que Heidegger intentó repensar o reelaborar a propósito de la pregunta "¿Quién es el hombre?" y del motivo de la destinación, es la problemática hölderliniana de lo trágico.

Es decir, volveré sobre ello, la problemática de lo *Unheimliche* o de lo *Ungeheure*.

Lo *Unheimliche*. Sabemos que aquí se trata de la palabra con la cual Heidegger escoge traducir el *deinon* que proporcionaba su tema dominante o su tonalidad fundamental en el coro de *Antígona* de Sófocles consagrado al hombre. *Polla ta deina* se convierte en: *Vielfältig das Unheimliche*, múltiple lo in-quietante. Hölderlin traducía en él: *Ungeheuer ist viel*, pero Heidegger habrá tenido con frecuencia la ocasión de indicar que las dos palabras dicen lo mismo. Y designan, más allá de todos los valores que recién recordé y de los cuales siempre se puede sospechar que son todavía ónticos (lo in-quietante o lo in-sólito, lo in-habitual, lo monstruoso, etc.), lo que a falta de algo mejor tomo el riesgo de llamar lo inconmensurable, lo sin-medida-común. Frente a lo cual, pero que sólo es pensable en la forma pura de lo paradójico (o de lo "imposible" a la Bataille), toda relación –*y hay* relación– es, como diría Blanchot "relación sin relación".

Aquí hago alusión en primer lugar al hecho de que Hölderlin no reservaba lo *Ungeheure* a la pura traducción del *deinon* griego. También hacía de ella la palabra encargada de definir la relación o el "transporte" trágico en su esencia: a saber, el acoplamiento *ungeheuer* –el acoplamiento sin

acoplamiento– de lo humano y lo divino, de lo finito y lo ilimitado, que sólo la separación, ella misma ilimitada, o la muerte, podían "cumplir". Y esto es así porque en el lenguaje mismo de lo especulativo, pero según una lógica o una sintaxis propia para dis-locarla, ponerla en suspenso o –para retomar uno de sus términos– "cesurarla", podía reinterpretar a su manera (pero que no es la manera de nadie) la temática de la *hybris* y la doctrina aristotélica de la *katharsis*:

> La presentación de lo trágico descansa principalmente en que lo *Ungeheure*, como el Dios-y-el-hombre se acoplan y, sin límites, el poder de la naturaleza y lo más íntimo del hombre devienen Uno en el furor; se concibe por el hecho de que el ilimitado devenir-Uno se purifica mediante una ilimitada separación.

Ahora bien, en otro registro, que no pone (todavía) en juego lo divino sino al ser, y que, antes de llegar a la cuestión del hombre, no persigue una determinación explícita de lo trágico (pero teniendo totalmente en cuenta que dicha determinación pertenece de derecho a la definición de la *Dichtung*), la lectura heideggeriana de Sófocles se apega o se enfrenta a la reelaboración filosófica (o pensante) de la "relación" trágica. (Insisto tanto más en este lazo privilegiado en el trabajo de Hölderlin sobre Sófocles, por cuanto he llegado a creer que Heidegger no quería tomarlo en cuenta.)

El resultado de esta operación es totalmente sorprendente. Pues si el hombre está determinado en su esencia como *unheimlich*, lo *Unheimliche* como tal es en realidad lo que define la esencia de la obra de arte.

No se debería resolver en semejante recorrido. Sobre todo no se debería hablar en el lenguaje de los resultados. Sin embargo, me resigno a descomponer sin miramientos:

1. Al fiarse en la distinción entre *deinon* y *deinoteron*, tal como ella aparecía en los dos primeros versos del coro ["Múl-

tiple lo inquietante (*das Unheimliche*), / Pero no hay más allá del hombre nada más inquietante (*Unheimlicheres*)"], y jugando con la red semántica de *walten* (reinar, dominar, hacer violencia, etc.), Heidegger comienza por definir el *deinon* como "lo terrible" (*das Furchtbare*), en el sentido de "lo que domina sometiendo (...), que además provoca el terror pánico, la verdadera angustia, que secreta el temor respetuoso, recogido, equilibrado" (es el léxico de *¿Qué es metafísica?*). De modo tal, y en esto reside la prepotencia o la violencia esencial de la dominación, que lo *Unheimliche* es comprendido "como lo que nos arroja fuera del *Heimliche*, fuera de lo íntimo (*das Heimische*), de lo habitual, de lo familiar, de la seguridad sin amenazas". Lo *Unheimliche* es lo que "nos arranca de 'lo nuestro' (*einheimisch sein*)".

2. En relación con lo *Unheimliche* así definido o redefinido, en relación con esta prepotencia o con esta violencia original que no es otra cosa que la inconmensurabilidad del ser o de la nada, el hombre se determina como *das Unheimlicheres*, lo que hay de más in-quietante. Ahí reside, como Heidegger subraya, su "rasgo fundamental", y no una cualidad particular "como si el hombre fuese por otra parte también otra cosa". Ahí reside su rasgo fundamental, porque "el decir trágico sobre el hombre" justamente no denomina al hombre sino al *Da-sein* (el *Da-sein* historial griego) y de esta manera "comprende al hombre en sus límites exteriores y en los abruptos abismos de su ser".

Ahora bien, si el hombre en su esencia –y la esencia del hombre, aquí, es entonces lo *in-humano* o lo (in)humano–, si el "hombre" (en su esencia) "es" *das Unheimlicheres*, ello se apoya, todavía esquematizo, en dos razones:

– por una parte, y en ello se reconocerá un eco del motivo de la trascendencia (fuera) del ente tal como lo desarrollaba *¿Qué es metafísica?*, donde el hombre "sale, se escapa de los límites que primero le son habituales y familiares, y que la

mayor parte del tiempo le pertenecen". También el hombre puede definirse como aquel que "hace violencia", es decir, como aquel que "transgrede" (es la *hybris* evidentemente) los límites de lo *Heimliche*, "y esto precisamente en dirección de lo *Unheimliche* entendido como lo prepotente";

– pero esto también se apoya en otra parte, en donde condición y consecuencia están confundidos: en la medida en que es "el que hace violencia", el hombre ejerce la violencia contra lo prepotente (el ser o la nada), "reuniéndolo" y "dejándolo venir" a la apertura, a la manifestación, a la revelación. El hombre es este "prodigio", como dicen las habituales traducciones de Sófocles, en tanto que él efectúa este imposible: la presentación de lo impresentable.

Es por esto que la esencia o el ser del hombre no es el hombre sino el *Da-sein*: que en el hombre y por el hombre, paradoja absoluta, el ser (la nada) esté ahí. De lo que se sigue:

3. (Voy directamente a la conclusión principal) la esencia del hombre, lo inhumano, es la *tékhne*, o la *mekhane* del texto de Sófocles, de la cual sabemos que representaba para Hölderlin la esencia del arte, es decir, lo que también debía permitir calcular la regla o el estatuto (*Gesetz*), la ley de la obra. Y, de hecho, tratándose de los griegos, la *tékhne* es el arte. O *más bien* el arte, si se recuerda que en la misma época el análisis heideggeriano de la obra de arte desemboca por primera vez en la colocación del *Ge-stell*, con el cual, más tarde, se definirá la esencia de la técnica.

Dicho de otro modo, el *Da-sein* –aquello de lo cual tú mismo dices: no es el hombre, pero no es otra cosa que el hombre (es por eso que arriesgo lo *(in)humano*)– es el arte o la obra de arte. O más rigurosamente, y dado que todavía es preciso matizar: el *Da* del *Da-sein* es en primer lugar el arte o la obra de arte. Pienso aquí en la sutil jerarquización de los diversos modos de la "instalación" del ser que dibuja Heidegger en repetidas ocasiones (el arte, el pensamiento, el gesto funda-

dor de una ciudad, la veneración religiosa, etc.). Pero también pienso en lo que dice explícitamente la *Introducción*:

> Si los griegos llaman, en particular y en sentido fuerte, *tékhne* al arte propiamente dicho y a la obra de arte, es porque el arte es lo que lleva más inmediatamente al ser a estancia [al *Stehen*] en algo presente (en una obra) (...). Sólo gracias a la obra de arte, considerada como el ser-ente (*das seiende-Sein*), todo lo otro que aparece y se encuentra ante nosotros es confirmado y accesible, significante y comprensible, *a título de ente* o como no siendo [y como no contando: *als Unseiendes*].

En otro lenguaje, el de las conferencias sobre la obra de arte, ello quiere decir que la esencia del hombre, el *Da* del *Da-sein*, es la *tesis* del ser o de la verdad (de la *aletheia*), la cual es desde entonces *en primer lugar* la obra de arte, porque el arte es esencialmente la *Dichtung*, es decir, la lengua. Por esta razón la esencia del hombre es el lenguaje, "el más peligroso de todos los bienes", como Heidegger lo recuerda de Hölderlin precisamente cuando lo solicita en vista de la pregunta "¿Quién es el hombre?" (*Hölderlin y la esencia de la Dichtung*, 2). Y si a partir de ahí efectivamente se bosquejan los contornos de una "economía" fundamental, que todavía se apoya en Hölderlin ("es poéticamente que habita el hombre sobre esta tierra") o que da lugar a fórmulas del tipo "El lenguaje es la casa del ser", no hay que olvidar que la obra de arte misma habrá sido denominada *Unheimlich* y *Ungeheuer*, ejerciendo así el choque, dando el "golpe" (*Stoss*) con lo cual se revela que hay ente (y no nada) y en lo que consiste este ente (*El origen de la obra de arte*, 3).

Evidentemente es a partir de ahí –pero sería necesario bastante más tiempo y fuerza– que se podrían trenzar los lazos más ceñidos entre "Heidegger" y "tú" (entre los dos textos, y pese a las dos lenguas y los dos estilos, al menos). En todo caso, en el registro de lo "filosófico" y de las "preguntas filosóficas".

No lo digo solamente porque ya lo has mostrado o dicho, cuando por ejemplo has retomado por tu parte, arrancándola de su contexto más débil (el que desmontas en *La vérité en peinture*) toda la problemática del trazo interno a la *aletheia*, ese *Zug zum Werk*, ese atractivo o atracción hacia la obra, que dobla y desplaza la "voluntad de parousia" de lo Absoluto y redefine la verdad en su esencia. Es decir, también –porque esto se decide en un solo y mismo movimiento– cuando retomaste toda la problemática de la incisión, del trazo como *Riss*, en el cual la obra de arte, la *Dichtung* y la lengua (el *Da-sein*, entonces, y lo (in)humano) deben finalmente pensarse, antes de la tesis misma de la verdad, como ese trazado en re-tiro que denominas archi-escritura.

Tampoco lo digo porque, *a partir de ti*, sea posible acentuar en Heidegger cierto número de motivos y volverse atentos a matrices "lógicas", desplazamientos en la sintaxis del pensamiento y juegos de escritura. Hay sin embargo, a partir de ti, algo que descifrar en el abandono de la ontología fundamental (contemporáneo del "retiro" político y del pasaje a la cuestión del arte), el surgimiento de una mimetología general (ella acarrea también todos los textos sobre Hölderlin), que no vuelve a hacer del arte y de la obra de arte la condición de posibilidad de la revelación de lo que es, pero que representa la intrusión de esta "lógica" paradójica, calcada de la paradoxia hölderliniana, relacionando-separando indefinidamente los dos polos de la oposición o de la diferencia, uno de otro y al uno del otro, en la sintaxis del "mientras más..., más": mientras más próximo es, más lejano es; mientras más propio es, más impropio es, o inversamente. En consecuencia, también hay algo que viene a paralizar, a averiar o poner en suspenso –o incluso algo que descompone, lo que viene a ser lo mismo– el movimiento especulativo; algo para pensar el *Da* no como una posición, ni como un momento, ni como un relevo del ser (de la nada) sino como la presentación (sin presentación) del ser en retirada. Incluso, hasta cierto punto, hay algo que se puede seguir en la sustitución

precipitada de privilegios ónticos, en esa especie de sumisión desbocada (pese a todos los esfuerzos de fijación y todo el deseo de una "destinación") a un oscuro *pollakos to einai legetai*, en el encadenamiento y el intercambio indefinidos de metáforas –y en la imposible asignación de un *nombre propio del ser*–, en el trazado múltiple, dividido y descompuesto de una diseminación.

Lo digo –me dirijo a ti– porque no veo qué otra cosa que el ser piensa el pensamiento de la escritura.

Al final de "Les fins de l'homme" –se ha hablado mucho de él aquí– apelabas a un "olvido activo" del ser, en un modo interrogativo y contra la lectura heideggeriana de Nietzsche. Te preguntabas si no había que entender "la pregunta de la verdad como el último sobresalto del hombre superior" (que identificabas con el hombre del humanismo y del antropismo). ¿Pero desde dónde es posible de-limitar el humanismo, más allá de las delimitaciones hegelianas y husserlianas, si no es a partir de la cuestión del ser? ¿Y qué, si no la cuestión del ser, podía permitirte en el fondo re-delimitar un "humanismo" heideggeriano y podía permitirte recurrir a Heidegger, pese a todo, en detrimento de Hegel y Husserl?

Tu me responderás –pero yo no te pido responder, porque no sé lo que eso quiere decir–, quizá me responderás: hay momentos débiles en Heidegger, es preciso aprender a leerlo *contra* sí mismo, así como lo preconizó en muchas ocasiones tratándose de la lectura de los más grandes y de los más próximos (empezando por Nietzsche).

¿Pero cómo decidir las debilidades en un texto sometido a la "lógica" abisal de la cuestión del ser?

Tal es, si tu quieres, la cuestión que siempre me he planteado al leerte, y que además me planteo a mí mismo porque, siempre, algo me molestó en la lectura de Heidegger (justamente es por esta razón que comencé a leerte) y que, otra vez más, estoy absolutamente convencido de la necesidad de tu gesto frente a él.

Sin embargo, me queda oscuro lo siguiente: ¿en nombre de qué es preciso [*Il faut*] hacerlo?

Podría decirte –pero esto es todavía lo oscuro (lo oscuro de mi vieja cuestión no verdaderamente filosófica que trata sobre el idioma y las elecciones, el estilo o el tono): ¿hasta qué punto se puede "hacer trampa" con lo trágico? ¿En el sentido que Heidegger nos da a pensar? ¿Y por qué, si es cierto que en él ningún movimiento del pensamiento fue tan radical?

¿Acaso porque la temática trágica se relacionaría con ese descarrío político que nos indigna y nos escandaliza? No lo creo: el descarrío político –es una falta, una "herida del pensamiento" como dice Blanchot, nada que pueda ser referido, como el resto de las "debilidades", a una "ingenuidad" anodina–, la *falta* política, es justamente el abandono de lo trágico. Y el heroísmo trágico, única conservación del heroísmo. Y a la larga el pathos, pues es un pathos, de la audacia y del coraje, de la decisión pura; el pathos que siempre es aquel de las "tragedias optimistas". Es decir, sencillamente, la saturación del hiato de lo inconmensurable (el recubrimiento del caos), la desconfianza de lo *Unheimliche* y de lo (in)humano (la humanización y la politización precipitadas del *Da-sein*), la embriaguez comunitaria y el olvido de la sobriedad trágica, la asignación (y la asignación dictada a pesar de todo) de una destinación.

¿Pero se puede escapar de semejante falta? ¿Al menos a la forma general de semejante falta? ¿Basta –como todos intentamos hacerlo, más o menos lúcidamente– con cambiar perpetuamente de terreno? ¿Basta con una suerte de instalación errática en el ente? ¿Basta, en nuestros discursos, con sustituir hasta el infinito los privilegios ónticos, basta con perturbar toda asignación y toda destinación? ¿Y si es así –y ello se denomina "escribir"–, *en nombre de qué* hacerlo? ¿En nombre de qué *es preciso* hacerlo, si no es al menos, como Heidegger lo habrá sostenido (casi) siempre, obedeciendo a esta llamada sin llamada, a esta intimación sin voz en cuya desmesura nin-

guna respuesta está en condiciones de corresponder, pero con la cual no obstante *es preciso* medir nuestra imposible "responsabilidad"?

¿Desde dónde podríamos rechazar, decir no a la pregunta *en nombre de...*? ¿Desde dónde podríamos, desde dónde podríamos-*nosotros* evitar decir *en nombre de...*? Obstinadamente. En latín: *destinate.*

A JEAN-FRANÇOIS LYOTARD. ¿DÓNDE ESTAMOS?*

Discutamos.

Discutamos primero porque estamos aquí para eso, al menos en principio. Pero discutamos también, y sobre todo, porque hace dos años, aquí mismo, fue para eso y con ese motivo que viniste. No para decir: este es mi tema, sino para responder a una misiva o a una intimación que ya nos ocupaba bastante en esa época.

¿Qué quiere decir "discutamos"? Para nosotros (con ello entiendo: para ambos, tú y yo) quiere decir, y de una manera muy simple: sigamos discutiendo. O retomemos la discusión, del tipo: ¿dónde estamos ya? La discusión entre nosotros no es continua, y menos aún orgánica. Pero ocurre que después de mucho tiempo, con altos y bajos (tuvo incluso bajos bastante bajos), a veces casi sin intercambio directo, a distancia y silenciosamente, nuestro modo propio de relación es más bien la discusión. Y es la discusión porque pese a todo, pese a la estima y a la amistad, pese al afecto, pese a la dicha de los reencuentros, en el fondo no estamos de acuerdo, tenemos un verdadero diferendo. Bien digo: *en el fondo.*

Hay que discutir entonces. Del tipo *dialektike*: "tesis, argumentos, refutaciones, objeciones", así comenzaste hace dos años. En consecuencia, nada de discurso, nada de "didáctica

* Conferencia pronunciada en Julio de 1982 en Cerisy-la-Salle, en ocasión del coloquio "Comment juger? – A partir du travail de Jean-François Lyotard".

sabia", como dices en *Intructions païennes*[1]. Sino algo de ensayo, una manera de ensayar preguntas. Una manera, sobre todo, de mantenerse "justo", de respetar eso extremadamente frágil que es la justeza de una relación. Hay que discutir, pero no hay que forzar nada, ni torcer ni ofender nada. Sin duda hacer esto último apenas se vería, se sentiría muy poco; sin embargo, sería la catástrofe. Además, esta razón es lo que me hace dirigirme directamente a ti. No veo la manera de hacerlo de otro modo: estás *ahí*, y aún cuando dicha proposición sea problemática, no puedo pretender ignorarla.

No importa, o casi, dónde podría tomar mi punto de partida. Basta con tirar de un hilo, y estamos casi seguros de llegar al diferendo, no obstante con la condición de prestar atención. Sin embargo escojo un sitio preciso, un lugar donde no sólo está plagado de cosas que me tocan de cerca sino donde raramente tuve esta impresión de claridad y de decisión respecto a cuál es tu problema. Este sitio, este lugar, es el texto de título kantiano, "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo postmoderno?", publicado recientemente en *Critique*[2], luego de una primera versión italiana. Debo decir que dicho sitio se ajusta a una pequeña nota que me deja pensativo; parece ser un texto "muy personal"...

En ese texto –simplifico en exceso, pues todo el mundo lo conoce– leo una tesis sobre lo moderno, en su oposición compleja, interna-externa, con lo postmoderno; y acompañando esta tesis de manera totalmente explícita, leo igualmente la

---

1. *I. p.*, p. 41. En las notas adopto las siguientes abreviaturas:
Aj.: Au juste
C. pm.: La condition postmoderne [Existe traducción al español: *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, trad. M. A. Rato, Madrid, Cátedra, 1984. *N. del T.*]
I.p.: Instructions païennes
R. q.: "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?" [Existe traducción al español: "Respuesta a la pregunta: ¿qué es lo posmoderno?", en: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, trad. E. Lynch, Barcelona, Gedisa, 1987, pp. 11-26. *N. del T.*]

2. *Critique*, 419, abril 1982.

afirmación de una elección, redoblada por una intimación o una prescripción: "Guerra al todo, demos testimonio de lo impresentable, activemos los diferendos, salvemos el honor del nombre". (Quizá ese sea el lado "muy personal".)

Por el momento no me interrogo sobre el "nosotros" que gobierna esa frase, ni sobre el puente (o la pasarela) que arrojas intrépidamente entre la tesis y esta prescripción. En otras partes, siempre enfrentas con otra firmeza a las obras de arte, estás lo suficientemente atento a lo heterogéneo y suficientemente vigilante en lo que se refiere a la justicia; no soy yo quien te reproche un poco de cólera (a veces eso tiene su virtud), incluso cuando es al precio de la "derivación de un prescriptivo". Por otra parte, no comparto el odio que profesas a los intelectuales, al menos cuando este odio se alimenta de esa única razón.

No, lo que me importa en este texto es que la línea de reparto, a la vez muy frágil y muy nítida, entre lo moderno y lo postmoderno, coincide con la línea, no menos frágil y nítida, que marca nuestro diferendo. Al leerte, mi primera reacción es decirme a mí mismo: esto es muy claro, yo estoy del lado de lo moderno y él de lo postmoderno, es eso lo que nos une (una cosa no va sin la otra) y nos separa (pues hay un momento en que el reparto se hace y debe hacerse violentamente). Y todo aquello sobre lo que divergimos, que tantas veces nos ha tocado disputar, se resume a lo siguiente: yo estoy en el pesar, él está en el intento; yo estoy en la *melancholia*, él en la *novatio*; yo soy nostálgico, triste, elegíaco, reactivo, piadoso; él es afirmativo, jovial, satírico, activo, pagano. Una gran discrepancia en los "valores", y yo no me encuentro precisamente en el mejor lado...

Y luego tengo una segunda reacción, un poco menos reactiva, decirme a mí mismo: esto no es del todo cierto, no me reconozco enteramente en el pesar, la melancolía, lo elegíaco, la nostalgia, etc. La época está en duelo, pero nada me impide llevarla con desprendimiento, o con discreción. Podemos incluso alegrarnos secretamente por ello. A pesar de todo, tam-

poco me siento muy postmoderno, en el sentido en que tú lo entiendes. No le temo a lo que eso implica sino que no creo verdaderamente en ello, soy escéptico. En última instancia, en ello sospecho una especie de peligro solapado del cual intentaré hablar de inmediato.

Este es el resultado, y aquí es donde la discusión puede comenzar: es la oposición misma entre lo moderno y lo postmoderno lo que me incomoda y me hace interrogarme. No porque ella estuviese demasiado resuelta (a fin de cuentas, ella lo está, pero eso es secundario) sino, de manera mucho más elemental, porque en esta oposición no encuentro sitio: tengo deseos de situarme o tendencia a hacerlo, pero la tendencia no basta, sobre todo si ella se acompaña de una tendencia a desconfiar de dicha tendencia.

Intentaré explicarme.

*

El camino más fácil sería sencillamente decir que lo que me hace problema es la oposición en sí misma. O peor: eso sería remitir a tus propias reticencias frente al "pensamiento por oposiciones", el cual, dices en *La condition postmoderne*, "no corresponde a los modos más vivos del saber postmoderno"[3]. Creo que hay que poner en duda –o más bien deshacer– las oposiciones. Pero no directamente, y sobre todo sin poner en discusión a la oposición en general: eso sería oponerse todavía a la oposición y dejarse encerrar por ella.

Entonces voy a dar un ligero paso atrás y voy a tomar el asunto desde un poco más lejos. En realidad, al leer tu "Respuesta", mi primer sentimiento de incomodidad proviene del hecho de que ella se dirige casi exclusivamente a Habermas. Los otros blancos, e incluso la versión blanda y dudosa del postmodernismo, tipo Jensk u Oliva, pese al contexto, son

3. *C. pm.*, p. 29.

menores. ¿Por qué tomar en serio a esta suerte de dinosaurio de la *Aufklärung*? ¿Y por qué inculparlo a él?

En su momento leí el artículo que incriminas y confieso que no me dejó recuerdos perdurables. Pero tú recuerdas motivos suficientes para confirmar la impresión que entonces tuve: que el ataque llevado contra el postmodernismo y su asimilación sin matices a un neo-conservadurismo proviene de una inmensa confusión. Lo que además tiene el mérito paradójico de mostrar de una manera evidente lo que hace falta a un debate comprometido en esos términos.

¿Cuál confusión? La tesis de Habermas se sostiene en lo siguiente, que tú presentas en términos gruesos:

> Siguiendo una indicación de Albrecht Wellmer, (Habermas) estima que el remedio para (la) parcelación de la cultura y para su separación de la vida sólo puede provenir del "cambio de estatuto de la experiencia estética cuando ella ya no se expresa en primera instancia en juicios de gusto", sino "cuando es utilizada para explorar una situación histórica de la vida", es decir, cuando "se la pone en relación con problemas de la existencia". Pues esta experiencia "entra entonces en un juego de lenguaje que ya no es aquel de la crítica estética"; ella interviene "en las etapas cognitivas y en las expectativas normativas", ella "cambia la manera en que esos diferentes momentos remiten unos a otros".

Tú lo tomas entonces como un flagrante delito de no-respeto de los inconmensurables, y enseguida agregas:

> Lo que Habermas pide a las artes y a la experiencia que ellas procuran es, en suma, arrojar un puente sobre el abismo que separa entre sí a los discursos del conocimiento, de la ética y de la política, y abrir así un pasaje a una unidad de la experiencia[4].

4. *R. q.*, p. 358.

Es innegable: Habermas es evidentemente un nostálgico de lo uno, esa "raíz de todo mal", como dice Hölderlin[5]. Pero ocurre también otra cosa totalmente distinta en la especie de operación que lleva a cabo y es ahí donde, para mí, hay un verdadero síntoma. ¿Qué es lo que hace al llamar al arte a prometer, si no a asegurar, una "unidad de la experiencia"? Simplemente traslada a una "experiencia estética" moderna, post-romántica, liberada del juicio de gusto, la esperanza que la *Aufklärung* –y Kant en particular– colocaba en el puro ejercicio del juicio de gusto: la esperanza de traer consigo o al menos de trazar el horizonte de un mundo habitable y tratable, que porte o que contenga en él la posibilidad incesante de un *sensus communis*. Y en realidad allí hay dos errores, o dos faltas: una que consiste en imaginar que la "experiencia estética", es decir, el arte como experiencia, puede colmar la función del juicio de gusto (o en términos más amplios, que un neo-romanticismo puede regularse sobre el modelo o inscribirse en la continuidad de un clasicismo, del clasicismo); la otra falta consiste en pensar como "unidad de la experiencia", es decir, como *mundo*, aquello que no podría exceder los límites de un simple "espacio público".

Allí hay una tentación análoga a la de Hannah Arendt, cuando ella intentaba articular la práctica artística con la vida política, una sobre otra, y que a su manera reutilizaba el concepto heideggeriano de *mundo* (el concepto trascendental de *mundo*, tal como aparecía en la ontología fundamental, pero también tal como reaparecía, modificado, arrancado del suelo de la ontología fundamental, en los textos sobre el arte y la *Dichtung*) para hacer de él la condición de posibilidad del *politeuein*. Evidentemente ella invocaba el § 40 de la tercera *Crítica*, y esa "mentalidad ampliada" que implica el acuerdo

5. Blanchot, en *L'Écriture du desastre* (Paris, Gallimard, 1980), propone la siguiente traducción: *"¿De donde proviene entre los hombres el deseo enfermizo de que no haya más que lo uno y que no haya sino lo uno?"*. [Existe traducción al español: *La escritura del desastre*, trad. P. de Place, Caracas, Monte Ávila, 1990. *N. del T.*]

potencial con el otro en el ejercicio del juicio. A sus ojos, allí había que buscar el verdadero pensamiento político de Kant, que además refería a la experiencia política de los griegos, en términos en el fondo muy próximos a los tuyos:

> Que el poder de juzgar sea una facultad específicamente política, justamente en el sentido en que la entiende Kant, a saber, la facultad de ver las cosas no solamente desde un punto de vista personal, sino en la perspectiva de todos quienes se encuentran presentes. O, mejor aún, que el juicio pueda ser una de las facultades fundamentales del hombre como ser político, en la medida en que lo hace capaz de orientarse en el dominio público, en el mundo común. Esas son perspectivas virtualmente tan antiguas como la experiencia política articulada. Los griegos denominaban a esta facultad *phrónesis*, o perspicacia, y la consideraban como la virtud principal o la excelencia del hombre de Estado por oposición a la sabiduría del filósofo[6].

Al articular así estética y política, no ignoraba que se trata primero de una articulación, y que si el mundo que abre el arte hace posible el "mundo común", este último (o el espacio público, o incluso el "compartir-el-mundo-con-otro") no se confunde en absoluto con el mundo. Ahí se inscribe, y esta inscripción –esa es la articulación– se hace en el lugar donde el arte apela al juicio. Con esto, no ignoraba que el arte susceptible de apelar al juicio no podía tener otro objetivo que producir lo bello, ni otro fin que hacer perceptible eso bello. Es cierto, o en todo caso se podría mostrar de manera muy precisa, que su pensamiento del mundo es de inspiración heideggeriana: el mundo es el trascendental, y el arte que es su apertura –pues tiene "por

6. "La Crise de la culture", en *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 282-283. [Existe traducción al español: *Crisis de la Cultura: Ejercicios de pensamiento político*, Madrid, Trotta, 1972. *N. del T.*]

único fin el aparecer"– hace posible la aparición del aparecer en general; da el poder de "dejar-ser" lo que es "tal como es"; ofrece un acceso a la "coseidad de todas las cosas", etc. (Tomo también todas estas fórmulas de "La Crise de la culture".) Pero sólo está en condiciones de cumplir esta función en la estricta medida en que "el criterio apropiado para juzgar el aparecer es la belleza". Nada de sublime aquí, y nada de "experiencia estética"; menos aún, *obra de arte* en el sentido en que la entiende Heidegger, es decir, según el intento de arrancar su determinación de todas las categorías reconocidas de la estética y de la filosofía del arte. Si hay algo de Heidegger en todo esto ello está inmediatamente recubierto por Kant, y un Kant reducido a una interpretación finalmente subjetivista del juicio (no es el Kant del *Kantbuch*), cuyo gran asunto es "devenir conciente del aparecer", "ser libre de establecer cierta distancia entre nosotros y el objeto" y acceder a una "actitud de alegría desinteresada"[7]. Pero es evidentemente el precio que hay que pagar para que exista alguna oportunidad de articular conjuntamente –lo que no significa que haya que arrojar un puente entre– arte y política. Además, por esta razón Hannah Arendt en asuntos de arte debía contentarse con la "cultura" (en el sentido latino), cuyo pertenecerse [*entr'appartenance*] –es su palabra– con la política se sostenía en que tanto en una como en otra "no es el saber o la verdad lo que está en juego, sino más bien el juicio y la decisión, el intercambio juicioso de opiniones referidas a la esfera de la vida pública y al mundo común, y la decisión sobre el tipo de acción a llevar a cabo ahí, así como la forma de ver el mundo en el futuro, y las cosas que deben aparecer en él"[8]. Tú me dirás que esta prudencia la honra y, para mantenernos en la comparación con Heidegger, que quizá eso sea una buena forma de evitar los "resbalones". Pero tú y yo sabemos –nos ha tocado hablar o debatir sobre ello– que la interrogación sobre

7. Cf. *Ibíd.*, pp. 269-270.

8. *Ibíd.*, p. 285.

el arte en Heidegger, cuales sean todavía sus intenciones políticas, es un reconocimiento (casi) explícito de dicho "resbalón", y que si para él la cuestión del arte es la cuestión de la verdad, no sólo esta verdad se sustrae a su asignación en un saber o incluso en algún filosofema cualquiera, sino que el arte al cual se refería (al menos la idea del arte que se hacía, pues sobre estos ejemplos te imagino fácilmente reticente) está, mirándolo bien, más cerca de lo que tú defiendes que de la "cultura" de Hannah Arendt. Ocurre lo mismo con lo *sublime*, estamos bien de acuerdo en eso.

Desde luego, este breve recordatorio no era simplemente para subrayar la inconsecuencia de Habermas sino para entreabrir una cuestión ante la cual, creo, es difícil retroceder: si es inevitable articular conjuntamente –conservo esta palabra– arte y política (como por lo demás tú lo haces, en tu "Respuesta" y en otras partes), ¿cómo podemos evitar la cuestión del *mundo*? Tú te preguntas, a propósito de Habermas, a qué "unidad de la experiencia" puede apelar en nombre de su "experiencia estética". Y en términos gruesos respondes: si no es a un "todo orgánico" según el modelo especulativo (de todos modos ahí sería necesario otro concepto de la experiencia que aquel que él manipula), y si es a un pasaje entre los juegos de lenguaje heterogéneos –que a tus ojos es una hipótesis más cercana al "espíritu de la *Crítica del juicio*"– todavía sería preciso, dices, que Habermas tenga en cuenta el "severo reexamen que la postmodernidad impone al pensamiento de las Luces, a la idea de un fin unitario de la historia, y a la de un sujeto". Y continúas:

> Es esta crítica que no sólo Wittgenstein y Adorno han comenzado, sino algunos pensadores, franceses o no, que no tienen el honor de ser leídos por el profesor Habermas, lo que al menos les permite escapar de la mala nota de neo-conservadurismo[9].

9. *R. q.*, pp. 358-359.

Te ahorro mi indignación, la de un pensamiento de quien no es leído por nadie en todo este asunto. Simplemente, leyendo esto, es mi turno de preguntarme si estamos frente a una alternativa de este tipo (nosotros, es decir, *nosotros hoy*, lo que por cierto no incluye necesariamente al Señor profesor Habermas): la solución especulativa o las Luces. ¿Y si la cuestión que nos aguarda –iba a decir desborda– es muy anterior a esta alternativa, mucho más soterrada o mucho más arcaica?

Ves claramente adónde quiero llegar, hasta dónde estoy obligado a remontar para clarificar el diferendo. Evidentemente a la cuestión de los "grandes relatos". Pero en realidad, para mí, esta cuestión recubre dos. Las libero desde ahora, y luego intentaré retomarlas en el orden siguiente:

1. ¿Por qué son dos los "grandes relatos" de legitimación (la cual es indisociablemente científica y política)?

2. ¿Por qué se trata de relatos? O sea, si simplifico en extremo, ¿por qué lo narrativo es lo otro de lo cognitivo?

*

Entonces, en primer lugar, lo siguiente: en el relato que tú mismo te reconoces forzado a "montar"[10] y que es el relato de Occidente o del saber occidental –tu Historia de la filosofía–, todo ocurre como si sólo hubiese sitio para dos tipos de relato, y como si (quizá esto explica aquello, o a la inversa) la única función filosófica que hubiese fuese la legitimación[11]. El primero es con creces más antiguo que el otro (tú lo refieres la mayor parte del tiempo a Platón, cuando no a Parménides); el segundo, es más específicamente moderno. Pero sucede además que para nosotros –lo que simplemente quiere decir: vistos desde aquí– ambos discursos son casi contemporáneos (Hegel y la *Aufklärung*), no dejan de entrecruzarse y de tejerse

10. *C. pm.*, p. 50.

11. Entre otros *C. pm.*, p. 20.

de manera conjunta (la tela más resistente es, o fue, el marxismo), y forman por sí solos, ensamblados o no, el todo de la filosofía como "relato legitimante"[12].

No discuto el análisis. Lo suscribo por entero, y no veo claramente lo que quedaría por decir: en particular el reparto que dibujas entre lo cognitivo y lo práctico (entre el sujeto del saber y el sujeto-pueblo, o el sujeto-humanidad, entre la *Bildung* y la emancipación), la doble ejemplaridad del héroe del conocimiento y del héroe de la libertad, que destacas en tu historia mimético-agonística, e incluso el doble alcance de la legitimación en el sentido en que la entiendes.

Pero el análisis, como siempre, es también una operación. Esta reducción de lo filosófico (entendido aquí como lo "malo filosófico" o, después de todo, como lo que cierta vulgata nietzscheana-heideggeriana siempre llama precipitadamente "la metafísica") a los "grandes relatos" te permite pese a todo declarar inocente o salvar mucha filosofía, y no sólo "pequeños relatos": admitiendo que es necesario reservar un tipo particular a los sofistas, entre Aristóteles (pese a su metafísica o a causa de su estricta separación de la metafísica) y Kant (sea cual sea el tributo que paga a la *Aufklärung* y sea cual sea, sobre todo, su profundo arraigo en la problemática moderna del sujeto, de la capacidad enunciativa, de la autonomía, de la voluntad, etc.[13]), tú no careces de recursos propiamente filosóficos. Y la operación en cuestión no sólo te permite salvar mucha filosofía, si acaso no es toda una filosofía; ella también te permite neutralizar, si me atrevo a decir, o a "demarcar" filosóficamente toda la pragmática, pese a tus reservas sobre su proveniencia teórica, y por otra parte –y sobre todo– la idea (y el valor) de la *crítica*, es decir, la idea y el valor de la discriminación, de la separación, de la decisión, del juicio, en resumen, todo lo que gobierna tu cuidado por una estricta

12. Remito de golpe, sin entrar en detalles, a los análisis desarrollados en *C. pm.*, secciones 8 y 9.

13. Por ejemplo *Aj.*, pp. 60-61.

delimitación de los juegos y de las frases, o tu horror a las usurpaciones y las derivaciones. Es una constatación, no un reproche. Pero bajo la constatación ves claramente qué tipo de cuestión se perfila, por ejemplo en lo referido al *sujeto*.

En resumen, para ti hay dos filosofías: una filosofía, o incluso en última instancia *la* filosofía, que de golpe y sin ninguna prudencia podríamos calificar de "filosofía de la ilusión trascendental", de la unidad y de la totalización, incluso de totalitarismo "cognitivo", aún cuando semejante totalitarismo nunca es obvio, puesto que se auto-legitima mediante lo narrativo. Hago chocar un relato contra otro, no discrimino suficientemente la especulación de la emancipación, pero como estoy persuadido que tu enemigo principal –del cual, recientemente, hablas lo menos posible– es el marxismo, creo que esta "compresión" es relativamente sostenible, tanto más cuanto lo que está en juego, cada vez, es un modo u otro de la trascendencia. Volveré sobre ello. Y además hay otra filosofía que, en última instancia, podría ser lo otro de la filosofía (o por lo menos de lo filosófico como tal), y que llamaría sumariamente la doctrina o la teoría de las reglas y de los procedimientos (o de los protocolos). No se trata de un formalismo, palabra que rechazas con toda razón a propósito de Kant, sino seguramente un legalismo o un juridismo, en el cual la idea de ley –pero "regla" es un término más justo–, desde que implica la inmanencia de su funcionamiento y desde que su funcionamiento es del orden del puro juego, nunca parece filosóficamente acentuada, es decir, "culpable". Juego e inocencia: es un emparejamiento muy fuerte, y fuertemente recurrente, de Heráclito a Nietzsche y más allá. Tengo la impresión de que es eso lo que te permite salvar el gran juego postmoderno de los "golpes" múltiples en los múltiples dispositivos de lenguaje y de la *inventio* permanente de reglas (en el sentido en que recientemente se hablaba, hablábamos, de la "revolución permanente").

Dicho de otro modo, lo filosófico, o lo que se te antoja denominar "el imperialismo filosófico", es el discurso de

la trascendencia. Con ello entiendo, indisociablemente, el discurso que se enuncia sobre la trascendencia sólo al imaginarse poder pronunciar a partir de ella, sean cuales sean el modo, el tipo y el lugar de asignación de dicha trascendencia: onto-teológica u onto-antropológica, en Dios o en el Espíritu, en la Razón o en la Historia, en el Sujeto o en el Sistema (o en ambos a la vez). En el fondo, cuando hablas de deslegitimación, cuando muestras cómo y porqué los grandes relatos ya no son creíbles, describes a tu manera lo que otros analizan como "desfondamiento de la trascendencia", remitiendo a la ruptura irreparable de la tradición. La proximidad de algunos de tus diagnósticos con los de Hannah Arendt, por ejemplo, o con los de Adorno, me confirma simplemente que hoy estamos muy obligados a pensar tras las huellas de Benjamin y de Heidegger. A esto simplemente agregaría, para ilustrar lo que nos separa, que Wittgenstein, o en términos más amplios, lo que sucedió en la "Viena de 1900" (o sea, ese despertar de una "conciencia de la responsabilidad teórica y artística de la deslegitimación", que tú muy bien recuerdas)[14], no me parecen haber alcanzado, en el diagnóstico, la misma profundidad, y en todo caso han creído preservar algo de una *crisis* que quizá no fue medida en toda su extensión. Si prefieres: cuando el discurso "totalizante" se desfonda, es la totalidad misma la que se descompone. O es el *mundo* lo que ya se descompuso. De modo tal que ninguno de sus vestigios, ni siquiera los fragmentos y las ruinas de Benjamin, es capaz desde entonces de asegurar la más mínima recomposición. Ambos compartimos cierta desconfianza respecto a la fragmentación romántica: ella no implica solamente la nostalgia de la unidad perdida, se inscribe necesariamente en el horizonte del sistema-sujeto. Es preciso todavía ir hasta el límite de esta desconfianza y arriesgarse a decir, como si se tratase de una regla, que del antiguo todo o del antiguo mundo ni siquiera hay algo que

14. *C. pm.*, pp. 66-68.

sea "recuperable". En suma: es el "bricolaje" lo que tenemos prohibido. Lo que quiere decir que la crisis es *muy* grave.

Sin embargo, si todo esto aunque caricaturesco es bastante exacto, tengo tres preguntas para dejar aquí suspendidas:

1. ¿Acaso el dispositivo filosófico (supongamos: en el sentido restringido de los "grandes relatos") ya no está anclado profundamente, acaso no es regido por otro dispositivo o acaso no se alza sobre el fondo de otro dispositivo, a la vez más disimulado y más amplio y coactivo, o incluso simplemente sobre el fondo de un suelo que, enmascarado por antagonismos aparentes (por ejemplo, Platón y los sofistas), no sobredeterminaría también la existencia y la estructura de dichos dispositivos, hasta en su mismo antagonismo? No regreso necesariamente a una "problemática del fundamento"; me planteo una pregunta en términos de profundidad: ¿a qué profundidad recoger lo filosófico o la emergencia de lo filosófico? O bien, según otros recursos metafóricos, es una cuestión de "sistemática", de ensamblaje y de mantener(se)-juntos (para jugar con el alemán *fugue*): ¿qué lenguaje común, si tú quieres, hablan Platón y los sofistas? O mejor aún, ¿por qué lenguaje, secretamente común, están regidos Platón y los sofistas, no solamente para dedicarse a los mismos problemas sino para "frasear" contradictoriamente o conflictivamente esos problemas, y no solamente las respuestas a dichos problemas? Lo que además quiere decir: ¿para que unos precisamente estén atentos a las "frases", y para que el otro, que sabe muy bien lo que eso significa y cuál puede ser la cuestión en juego (o el resultado) de dicha atención, se esfuerce por mostrar, por todos los medios, que en realidad sólo existe una sola frase? A propósito de los Hassidims, y en verdad con un horizonte aparentemente muy diferente, dejas venir la pregunta: ¿qué me pide el lenguaje? Y entonces hablas de juegos

de lenguaje como "maneras de jugar *que el lenguaje tiene*"[15]. Yo diría: ¿qué es lo que el lenguaje –la lengua griega, y quizá otra cosa que la lengua griega *en* la lengua griega– solicitó a Platón y a los sofistas? ¿Al mismo tiempo? Ese suelo más profundo, ese archi-dispositivo, ese lenguaje misteriosamente común es, por definición, inhallable directamente en la filosofía misma, en sus textos y sus discursos. Pero tampoco está en otra parte, debajo, más allá o antes de ella; igualmente está *ahí*, directamente en los textos y los discursos, apelando –en el sentido en que Benjamin lo entendía– al comentario o bien al gesto heideggeriano del paso-atrás, de la rememoración, del retorno al fundamento, de la desconstrucción, etc. Y si se lo intenta –pues es un intento– encontrar o adivinar (suponiendo que sea uno, homogéneo, continuo, cosa que dudo), no estoy seguro en todo caso de que la seguridad ante la relativa "neutralidad" de los juegos de lenguaje resistiría allí. En efecto, habría que interrogarse sobre el lenguaje, e incluso sobre el lenguaje mismo y sobre lo que presupone toda concepción del lenguaje. ¿Qué encontraríamos bajo la pragmática, bajo la teoría de la enunciación, o incluso bajo la tranquila certidumbre de que hay enunciados, proposiciones del "lenguaje ordinario", etc.?

2. ¿Acaso la problemática de la legitimación, sin embargo largamente desbordante para ti si se compara con alguien como Habermas, no es todavía demasiado restringida? Formulado de otra forma: ¿acaso bajo el discurso filosófico, y en primer lugar bajo el discurso que concierne al ser (bajo la ontología tal como tú la delimitas), como el agua bajo un glaciar, no zumba un discurso totalmente distinto, un discurso quizá estrictamente inanalizable en términos de teoría del discurso? No quiero solamente decir que toda teoría del discurso se ancle en lo filosófico y que por consiguiente presuponga, "quiéralo

15. *Aj.*, p. 186.

o no", un discurso sobre el ser. Quiero decir que es probable que algo de su ser propio necesariamente le escape al discurso sobre el ser, incluso cuando ese discurso, como siempre es el caso, se piensa y se teoriza a sí mismo; y que al pensarse teniendo primero un ser propio o un ser a secas, no pone en duda ni por un instante su entidad o la entidad del lenguaje en general. La pregunta no es: ¿es esencial a la tautología ontológica de Parménides que se trate de un constatativo? Sino: ¿hasta qué punto podemos someter la tautología de Parménides a la pregunta "¿qué es?"? Y de ahí: ¿hasta qué punto podemos tratar, como si fuese obvio, al lenguaje como un ente?

3. Para ti, hay –no diré: contra toda previsión, por el contrario– un recurso explícito a la trascendencia. La prescripción –dices– es siempre trascendente[16], y antes de encontrar su huella en el imperativo kantiano, remites al modelo judío dicha necesaria implicación de una trascendencia en lo prescriptivo: Dios como significante; hay una ley y una obligación; la meta-ley del "Seáis justos"[17]; o incluso la prescripción categórica: Escucha[18]. O sea, que también la refieres, filosóficamente, al estar-obligado tal como lo piensa Lévinas, a la demanda injustificada del Otro o del absolutamente Otro[19]. En *Au juste,* llegas en todo caso a retomar por tu cuenta el motivo del "de otro modo que ser" y del rechazo judío de la ontología, al igual que el motivo de la "pasividad" (del privilegio absoluto del destinatario) anterior a la distinción entre la actividad y la pasividad, entre la autonomía y la heteronomía[20]. En el fondo, tu pensamiento de la prescripción trascendente es el de una archi-obligación. Desde luego, tratas a tu manera esta

16. *Aj.*, p. 185.
17. *Ibíd.*, pp. 101-102.
18. *Ibíd.*, p. 123.
19. *Ibíd.*, pp. 46-47 y p. 69.
20. *Ibíd.*, pp. 102-103 y p. 73.

trascendencia: ella es un hecho de estructura (lo prescriptivo supone el "retiro de quien destina"); ella es entonces inmanente al "juego prescriptivo"; en última instancia es "vacía" y anónima: no dice lo que prescribe ni a quien prescribe, es un juego sin autor, un juego en donde, a diferencia del dispositivo especulativo, el puesto de autoridad queda vacante, la regla sólo se dirige a la escucha[21].

Ahora bien, me es necesario constatar aquí dos cosas: la primera, por una parte, es que este recurso a la trascendencia (contra el cual todavía no tengo nada que decir) desordena tu esquema o tu concepto de lo inconmensurable, o, más exactamente, introduce la idea de lo que yo llamaría una inconmensurabilidad "vertical". No se trata solamente de la heterogeneidad o de la heteromorfia de los juegos de lenguaje; sino de que un juego de lenguaje descansa, si podemos decirlo así, sobre un hiato o un abismo infranqueable, sobre una inconmensurabilidad –que tu llamas "extrema"– entre los roles o las posiciones del enunciador y del receptor (o de quien destina y el destinatario), inconmensurabilidad que es la obligación[22]. De ahí que lo segundo que constato sea lo siguiente: sé muy bien que desconfías del "es preciso", por juzgarlo demasiado ontológico[23], y que prefieres el "tú debes". Lo admito. Pero cuando dices que el "es preciso" es demasiado ontológico, ¿en qué sentido lo es? ¿Qué noción de ontología está implicada allí? O bien me equivoco por completo o bien, desde que en Heidegger –pues es evidentemente de él de quien se trata– la ruina del proyecto ontológico mismo, el desfondamiento de la "ontología fundamental", acarrea y precipita al pensamiento del ser como *nada*, y somete al pensar, y no únicamente al filosofar, a la pura intimación de la "voz áfona del

21. *Ibíd.*, p. 133 y pp. 137-138. Sobre el anonimato: *Aj.*, p. 70.

22. *Ibíd.*, p. 178.

23. Como se indica muy bien en los textos, prefacio y postfacio, que retrabajaron la conferencia "¿Qué es metafísica?" y que desde ese momento la acompañan.

ser"[24], ¿qué diferencia rigurosa, distinta que una de estilo o de pathos, es posible hacer con la estructura del "de otro modo que ser"? Me cuesta bastante no ver en el "ser" *de* Heidegger –si todavía es el ser y si es el ser de Heidegger– lo mismo (si no la posibilidad misma) del "otro modo que ser" de Lévinas. O de la trascendencia "vacía". Cuando el ser en el sentido de la onto-teología se abisma –rigurosamente *ab-gründig*– a favor del "ser" así "entendido" (y desde luego es una cuestión de *escucha*, si se quiere, una cuestión de lenguaje y de palabra dirigida, incluso proferida), ¿dónde está entonces el carácter ontológico del "es preciso"? ¿Qué es lo que el "es", impersonal y anónimo, arrastra consigo en el sentido ontológico clásico? ¿Y cómo es que la *destinación* fallaría al "es preciso" desde el momento en que se puede sospechar siempre que el "es preciso" se mantiene vacío –y estrictamente impensable– si no implica una completiva de destinación: es preciso que *tú...*, es preciso que *nosotros*, etc.? Sin contar con que en nuestro idioma el *desfallecimiento* siempre pertenece virtualmente al "es preciso". ¿Qué sería una archi-obligación sin la posibilidad del desfallecimiento (que es todo lo contrario de la transgresión)? Ninguna "práxica" puede ahorrar este tipo de cuestiones.

*

Ahora vuelvo a la segunda de mis preguntas iniciales. Ya no por qué los grandes relatos son sólo dos, sino: ¿por qué se trata de *relatos*?

Hay un pasaje muy extraño en *La condition postmoderne*. Se sitúa en la sección 8: "La función narrativa", y más exactamente en la página 51. Hablas de Platón y explicas la dificultad que encuentra en sus inicios –pues según tú, Platón "inaugura la ciencia"– el nuevo juego de lenguaje, que es el

24. *Aj.*, p. 87.

juego de lenguaje científico, cuando busca legitimarse. Entonces muestras que la auto-legitimación obliga a recurrir a la forma narrativa (luego hablarás, para toda la filosofía, de una "recurrencia de lo narrativo en lo científico a través de los discursos de legitimación"), lo que ilustras con el ejemplo de la Caverna:

> Un ejemplo conocido, y tanto más importante cuanto que de entrada liga esta cuestión */de la legitimación del saber/* con la de la autoridad socio-política, está dado en los libros VI y VII de la *República*. Ahora bien, sabemos que la respuesta está hecha, al menos en parte, con un relato, la alegoría de la caverna, que cuenta porqué y cómo los hombres *quieren* relatos y no reconocen el saber. Éste se encuentra así fundado sobre el relato de su martirio.
> Pero hay más: en su misma forma –los Diálogos escritos por Platón–, el esfuerzo de legitimación entrega sus armas a la narración; pues cada uno de ellos reviste siempre la forma de una discusión científica.

Ahora bien, lo que encuentro extraño es lo que agregas a continuación:

> Aquí poco importa que la historia del debate esté más exhibida que referida, más puesta en escena que narrada */tú remites aquí a Genette/*, y entonces que dependa más de lo trágico que de lo épico. El hecho es que el discurso platónico que inaugura la ciencia no es científico, y es por ello que parece legitimarla.

Aquí no te voy a hacer el reproche "rústico" por no entrar en detalles. Por el contrario, me parece que la cosa tiene importancia y que compromete más que un matiz, no tanto en la apreciación del platonismo sino en la pertinencia de la cuestión de lo narrativo.

Tú sabes tan bien como yo –porque has leído a Genette tanto como yo– que el relato, no tanto la *forma* narrativa sino más bien el *modo* del relato, no es lo que hay de más desordenador ni incluso lo más peligroso a ojos de Platón. Lejos de eso. La *República* es totalmente clara a este respecto. Lo ditirámbico, lo épico y lo dramático no se distinguen entre sí como géneros sino como tipos de enunciación: directa y en primera persona (la *haple diegesis*), indirecta y apócrifa (la *mimesis*), y mixta o mezclada (esta mezcla de ambos tipos es el modo propio de la epopeya). Ahora bien, de estos tres tipos de enunciación, Platón sólo admite o tolera al primero, el narrativo simple, y se puede ver muy fácilmente que el principio discriminante de esta preferencia (o de esta exclusión) no es otro que aquel que suministra la posición del enunciador. Lo que significa: es intolerable toda enunciación hecha por una persona interpuesta, toda enunciación cuyo verdadero enunciador –el productor del discurso– no está ahí, presente, para asegurar su discurso, para garantizarlo y responder por él. El caso límite, por supuesto, está representado por la enunciación dramática (mimética). En el fondo, lo que rechaza Platón, es todo discurso que no sea de *autoridad*, es decir, que no asuma la responsabilidad de su enunciación. Y, sin duda, de esta manera piensa asegurar en secreto el discurso teórico y político.

Lo que inquieta a Platón, lo que incluso lo atemoriza, no es entonces que se hagan relatos o que se cuenten historias sino que lo mimético pueda afectar la simplicidad y la pureza de la *lexis*. La verdadera amenaza, la primera amenaza, es la disimulación, siempre potencial, de lo que quizá sin razón llamamos el sujeto de la enunciación (en todo caso, en alguna parte tú dudas de que exista algo así). Y se podría mostrar –al menos tú sabes que he intentado hacerlo[25]– que es el asedio de semejante amenaza lo que en realidad gobierna, de antemano, la condena de los contenidos míticos o mito-poéticos

25. "Typographie", en *Mimesis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975.

o, sin rodeos, la condena de los "cuentos de buenas mujeres". Pues estos son tanto más temibles y poderosos (lo que hay que traducir como: su poder mimético es tanto más fuerte) cuanto de hecho no tienen autores; anónimos y pronunciados, es decir, *relatados*, en nombre de nadie. Los ejemplos o los modelos que proponen, las incitaciones a la cita que ellos representan[26], los caracteres o los "tipos" con los cuales acuñan al espíritu maleable o a la imaginación, toda esta "modelización" de la existencia que funda la *paideia* aristocrática tradicional (la *paideia* mimética) es tanto más eficaz dado que ella no tiene un origen asignable (dispositivo del *se cuenta que*, o del *había una vez*) y que, por esta razón, paradójicamente posee autoridad. Los mitos, los relatos, son mentiras y "máquinas" de creencia. Pero esto no tendría semejante gravedad si ellos no fuesen primero inductores de conducta, y si la inducción de conductas (la "máquina" mimética) no descansase ella misma sobre un dispositivo mimético.

En *El origen del Trauerspiel*, Benjamin no solamente indica, como más tarde lo hará Hannah Arendt[27], que el gran asunto de Platón es la rivalidad entre filosofía y política; muestra que toda la empresa filosófico-literaria de Platón vuelve a proponer un sustituto de la tragedia, es decir, vuelve a construir un tipo de texto *dramático* –dotado por consiguiente de la misma eficacia, en particular política– sustituyendo las leyendas de los trágicos por la leyenda de Sócrates, es decir, la leyenda de un héroe de la verdad cuyo heroísmo (o ejemplaridad) fue sancionado con una condena injusta y con la muerte (que ahí forman el mitema central). Desde luego, los Diálogos de Platón no son todos puramente miméticos; comenzando por la misma *República*: sus protocolos formales son a veces incluso extremadamente complejos, no están hechos para ser representados sino para ser leídos. No es una razón para precipi-

26. Thomas Mann define la vida en el mito como la vida en cita.

27. "¿Qué es la autoridad?" en *Crisis de la cultura*.

tarse a creer, como por ejemplo hace Nietzsche, que Platón inventó "la novela de la antigüedad". Más bien, mirándolo bien, Platón montó un dispositivo teorético-teatral o filosófico-mimético destinado, de manera totalmente paradójica (pues esta operación obedece a la lógica del *pharmakon*), a conjurar el abismo de la enunciación y a abrir un espacio posible para el discurso de autoridad, es decir, para el discurso filosófico, y filosófico-político, que como tú dices, es un "discurso que se instala en el polo enunciador"[28]. No obstante, de este modo, queriendo "desencriptar" al sujeto del saber, Platón, al mismo tiempo lo "cripta" o lo "encripta" para todo el porvenir de la filosofía, al menos hasta Nietzsche, pasando tanto por el *larvatus prodeo* cartesiano (que constituye de igual modo una competemcia muy seria con el *Bildungsroman* o más bien con esa autobiografía que es el *Discurso*[29]) como por la imbricación especulativa (hegeliana) del sujeto y de la sustancia, de la denotación y de la enunciación (yo diría: del "nosotros" y del "ellos") que describes en *Au juste*[30].

Esta mimética y esta mimetología anti-miméticas me parecen bastante más importantes que la subordinación al modelo (a la idea o a la esencia) que tú incriminas al platonismo y, de manera más amplia, al clasicismo[31]. Son bastante más importantes porque su verdadero blanco no es simplemente la imitación o la reproducción ni tampoco, de antemano, la desrealización inherente a la duplicación o a la secundarización, ni siquiera la servidumbre al otro (sea quien sea) erigido como modelo. Sino que su blanco es, fundamentalmente, la impropiedad o la despropiación. Lo que no soporta Platón y prácticamente toda la filosofía a partir de él, es lo que Diderot (que de manera justa, entre *Aufklärung* y romanticismo, pero

28. *Aj.*, pp. 71-72.

29. *C. pm.*, p. 51.

30. *Aj.*, p. 72.

31. Esencialmente *Aj.*, Primera jornada, "El Consenso imposible".

desbordándolos a ambos en un solo movimiento, tú ordenas entre los postmodernos[32]) reconoció como la positividad de la *mimesis*, incluso como su implacable verdad, una verdad a la cual no se puede engañar o que rechaza de antemano todos los espejismos identificatorios. A saber, que el sujeto de la *mimesis*, si es que el concepto de "sujeto" tiene aquí alguna pertinencia, el *mimos*, no es nada por sí mismo, es estrictamente "sin atributos", y apto por esta razón para "actuar todos los papeles": no tiene ningún ser propio[33]. Es por eso que bajo el temor de Platón y de algunos otros no sólo está la obsesión de la pérdida de identidad o de la identificación imposible, sino acaso por "desidentificación" (el temor a la locura); también está, y sobre todo, el terror ante la inestabilidad o la desestabilización social, el intercambio incontrolable de papeles y funciones, la imposibilidad de una asignación fija y determinada. Que lo social se deje contaminar por el modelo, o el no-modelo, de los artistas, de las prostitutas, de la gente de teatro y de los sofistas, es pura y simplemente la catástrofe: la disolución o la disociación.

Ahora bien, me parece que es precisamente esta *mimesis* generalizada lo que tú reivindicas. E incluso con bastante obstinación.

La reivindicas una primera vez, a propósito de lo narrativo, aun cuando en ninguna parte la tematizas en estos términos. Lo que llamas narrativo es lo mimético. Así, desde las *Instructions païennes*, todo el análisis que produces de la pragmática del "saber narrativo" (a propósito de los relatos cashinahua o guayaki, pero también a propósito de la *Odisea*[34]), no es más que un modelo de análisis del dispositivo mimético, es decir, del ser-contado o narrado –yo más bien diría *recitado*, en el sentido de la re-citación– que es aquel que Thomas Mann

32. O entre los modernos, todavía según la terminología de *Au juste* (cf. la nota, pp. 33-34). Sobre Diderot, pp. 25-26.

33. Ver aquí mismo, "La paradoja y la mimesis".

34. *C. pm.*, pp. 39-40. Aj., Segunda jornada, "Las tres instancias pragmáticas".

llamaba, en el léxico de su época, la "vida en el mito". Tomo exactamente el ejemplo del protocolo que das en *La condition postmoderne*:

> Los "puestos" narrativos (destinador, destinatario, héroe) son distribuidos de tal manera que el derecho a ocupar uno de ellos, aquel del destinador, se funda en el hecho de haber ocupado el otro, el del destinatario, y de haber estado, por el nombre que lleva, ya relatado por un relato, es decir, situado en posición de referente diegético de otras ocurrencias narrativas[35].

De seguro tú no dices que esto sea lo mimético. Pero como esto aparece regularmente, sabes sin embargo que es el blanco mismo de Platón[36]. Además, no es casual que detrás de esta reevaluación de lo "narrativo" (de lo mimético) no percibamos sólo el eco de la "dramatización" a la Deleuze o a la Klossowski –el del *Bain de Diane*– sino también y sobre todo, como lo muestra muy bien tu descripción de la relación antigua con los dioses o tu señalamiento de la preinscripción del sujeto por su nombre, o tu motivo del "olvido" primitivo (tu versión del Eterno Retorno), el eco de Nietzsche y de Freud, indisociables en este terreno, tal como también lo sabía Thomas Mann. Tu recitador recitado es, salvo jactancia, el poeta-héroe épico primitivo de *Massenpsychologie*, aquel por el cual advienen el arte y la literatura; o es (¿salvo jactancia?) lo que escribió-vivió el último Nietzsche. Es decir, quizá, el Nietzsche postmoderno.

Es la razón por la cual reivindicas esta *mimesis* generalizada, una segunda vez, ahora respecto al paganismo (de la vida en narración). Ahí también basta con un ejemplo. Lo tomo de *Au juste*. Luego de haber recordado el esquema de la pragmática narrativa en términos muy próximos de aquellos que cité hace un instante, dices:

35. *C. pm.*, p. 40.
36. *I. p.*, pp. 43 y 51.

> Es un rasgo que me parece absolutamente esencial del paganismo y que probablemente es lo que ha sido más destruido en el pensamiento occidental, no solamente en el de Platón, sino también en el de Kant (en cuanto sucumbe a la fascinación de la autonomía). Estamos en un modo de transmisión de discursos que se hace insistiendo en el polo de la referencia (quien habla es alguien que ha sido "hablado") y en el polo del narrador (quien habla es a quien hemos hablado). El sujeto de la enunciación en modo alguno escucha reivindicar su autonomía en relación con su discurso; por el contrario él reivindica su pertenencia a la tradición, y lo hace en nombre propio y por medio de la historia que cuenta[37].

Finalmente, una tercera vez –y de manera tanto más necesaria, creo, por cuanto la tradición justamente está rota– también reivindicas esa *mimesis* generalizada a título de lo postmoderno: para ti hay una suerte de mundo postmoderno ("mundo" es entendido aquí en un sentido totalmente empírico), que no es el resurgir del mundo pagano, aun cuando a tus ojos sea muy grande la resistencia de lo narrativo[38], sino que es ese espacio liberado por la descomposición de los grandes relatos y donde lo que queda, y entonces puede proliferar, multiplicarse, es lo que con gusto llamaría el "recitativo". No solamente para hacer una imagen y buscar una analogía por el lado de la ópera, incluso si este mundo de la teatralidad abierta, donde la palabra circula rápida y alegremente, donde la intriga domina y la efusión (la melodía) está retenida, bien puede evocar –supongamos– lo contrario del "drama musical": historia única, amor imposible, transfiguración metafísica y melodía infinita. Incluso si este mundo, por consiguiente, tiene algo que ver con el siglo XVIII. Hablo de "recitativo"

37. *Aj.*, pp. 65-66.
38. *Ibíd.*, p. 68.

–a pesar de todo, es una concesión– para condensar en esta palabra el libre juego de las prácticas de lenguaje en tanto que está ordenado, hasta en la obligación o archi-obligación de responder y de prescribir[39], por el modelo narrativo-mimético y el imperativo de tener que re-citar relatos de los que nadie es autor. Al menos, es esto lo que me explica la turbulencia de este mundo, su rapidez, su intensidad. Es un mundo sin propiedad ni estabilidad. Propone actuar, demanda la virtuosidad. Y como es agonal (lo que es algo indisociable de la *mimesis*), demanda también cualidades severas, pero que podemos ejercer sin pesantez, alegremente: el coraje (entiendo primero que nada: el coraje en el combate) y el rigor. Pues, cuando el Uno está pulverizado y la identidad dislocada, y reina el *pólemos*, entonces, contrariamente a lo que creen los especulativos, ya no es cuestión de hacer cualquier cosa, y cuando es urgente ser justo.

De otra manera, diré: este mundo es un teatro; pensando, y esta comparación no te sorprenderá, en la manera en que Diderot generaliza este concepto, después de muchos otros pero con el rigor "profesional" que tú conoces, hablando de un "teatro del mundo" e invirtiendo la relación entre la sala y la escena, de modo tal que los actores (los verdaderos, quienes saben actuar, es decir, quienes saben construirse a sí mismos sin identificarse) tienen toda la ocasión de entretenerse con el espectáculo de los espectadores hundidos en sus pesadas identificaciones y en lo serio de sus papeles. Y decir "el mundo es un teatro" –tú no lo ignoras– es un gesto moral, incluso (y sobre todo) cuando conduce a Diderot, en su propio contexto político, a hacer el elogio del gran cortesano. Es, como habría dicho Nietzsche, quien de hecho sabía en asuntos de mimética y agonística, un gesto de *probidad*.

*

39. *Ibid.*, pp. 69-70.

Sin embargo –y creo que en este "sin embargo" hay una inmensa seriedad y, por una vez, un inmenso *pesar*–, el diferendo reside ahí.

El diferendo reside ahí porque, para retomar un esquema conocido pero que no por ello está caduco, la exigencia ética o práxica (con todo lo que ella conlleva y en particular todos los repartos a los cuales obliga) me parece que se alza sobre el fondo de una simple inversión del platonismo. Y, en este caso, del platonismo definido como una, o incluso *la* mimetología, pues en el fondo sólo hay una, que coincide con uno de los gestos más arcaicos y más soterrados en la filosofía. La inversión consiste aquí, como en Diderot y en Nietzsche, en valorizar lo que Platón condenaba. Pero a causa de esto, y te pido que me perdones por esta "banalidad de base", se prorroga lo que era allí condenado, a saber (al menos) una interpretación determinada de la *mimesis*, que sin duda no sólo es la interpretación platónica sino que, desde Platón, es seguramente la interpretación filosófica. Y esta interpretación sólo descansa, y no descansa en nada más que, en una muy profunda precomprensión del reparto entre propiedad e impropiedad.

No quiero internarme aquí –y por otra parte no sé si tendría los medios para ello– en un análisis cuya dificultad puedes imaginar. Si lo hiciese, de todos modos, sería a partir de textos que te repelen un poco, en particular el de Heidegger. Pero simplemente quisiera decir que, a mis ojos, es este anclaje en la mimetología platónica lo que explica tu dispositivo o tu montaje general, tu manera de relatar la filosofía. No solamente porque se entiende muy bien porqué salvas a los sofistas o a la pragmática de los rétores (o incluso al Aristóteles que se apoya en ello), sino porque se entiende igualmente porqué tu postmodernismo es tan profundamente nietzscheano, y que, por cierto, es algo que no se oculta. Es la razón por la cual, me parece, estás forzado a referir el juicio, la capacidad de juzgar, a la voluntad de poder[40], es decir,

40. *Ibíd.*, pp. 33-36.

pese a todo (pese al carácter insondable de la voluntad, el anonimato de la archi-obligación, la pre-inscripción frástica, etc.), al sujeto. Es también la razón por la cual te reivindicas kantiano, es decir, la razón por la cual reivindicas el motivo crítico, pero el Kant que reivindicas –una vez dado por ejemplo el acento que marcas sobre el "como si" o sobre la imaginación trascendental ("constituyente", dices) o sobre la imaginación en materia de criterios, etc.– es más bien el Kant de la interpretación nietzscheana de Kant[41]. No solamente el Kant que permite a Nietzsche pensar el "perspectivismo" sino aquel que, leído de cierta manera, le ofrece la temática de la *ficción* (de la "ficción teórica" para empezar, y luego de la "fábula", del mito, etc., conceptos todos que trabajan sordamente tu narrativa) y alinea su pensamiento con la concepción de la "esencia ficcionante de la razón", según Heidegger la llama remitiendo además a Platón[42].

Ahora bien, aquí todavía se trata de un asunto de *mimesis*. Esta vez en el sentido ligeramente derivado de lo que llamaría, para decirlo con rapidez, la "modelización". El modo que toma en ti dicha modelización no es evidentemente el mismo que se encuentra en Platón. Por lo demás, tampoco es plegable sobre aquel de Nietzsche, aunque sea solidario de la inversión nietzscheana. Sé de todas las precauciones que tomas en lo referido a la Idea (en el sentido kantiano), todas tus reticencias frente a la noción de modelo, todos los abismos que designas en cada uno de nuestros gestos teóricos, práxicos o estéticos, sin hablar de tu repugnancia en lo que respecta a la ilusión trascendental. ¿Pero qué es del *juicio*, qué es del *ensayo*, qué es de la *experimentación*, si no es por la modelización, por poco "imaginada" que ella sea, tan empobrecida o austera? Estamos en la *inventio*. Ahora bien, no hay *inventio* sin *imitatio*, aunque ella sea, como se dice de cierta teología, "negativa".

41. *Ibíd.*, p. 36.

42. Para la delimitación de "la esencia ficcionante de la razón" (Klossowski traduce por "esencia poetizante"), ver *Nietzsche I*, Paris, Galllimard, 1971, pp. 451 y sigs.

Esta coerción mimetológica es además tan fuerte –con la fuerza misma de la lógica mimética, es decir, de la paradoxia mimética: *mientras más es A, más es no-A*[43]– como para que, en una suerte de relación en quiasmo con Platón, tú seas víctima al igual que él de aquello que excluyes. Platón condena la *mimesis*, incluida por supuesto la *mimesis* como reproducción, imitación, etc. Él se encuentra con una ontología mimética (la que tú denuncias) y un texto mimético, y un portavoz ejemplar. Tú rehabilitas la *mimesis* condenada por Platón: no sólo padeces la sobredeterminación de su interpretación de la *mimesis* (es decir, su propia sumisión a la coerción mimética), sino que te encuentras con un pensamiento de la discriminación y del criterio, es decir, con un pensamiento de la justicia, fundado en la catarsis de los juegos de lenguaje o referido, si se prefiere, a la propiedad de las frases. Te encuentras con una *exigencia de propiedad*: "La Idea de justicia –dices al final de *Au juste*– consiste (...) en mantener la prescripción en su orden 'propio'"[44]. Y agregas un poco más adelante, lo que vuelve la cosa un poco más clara: "(...) la prescripción es siempre trascendente: lo que hace un instante llamaba 'propio'. Nunca podemos derivarla"[45].

Esto no es en absoluto una "crítica". Ciertamente no nos desembarazamos de la exigencia de lo propio con un simple movimiento, ni siquiera con uno "teórico". Sobre todo, como es el caso aquí, cuando esta exigencia prorroga la exigencia de lo inasignable. Y de todas maneras, la paradoxia que aquí opera nos constriñe a todos, de una u otra manera. Por otra parte, es tan poco una crítica que yo mismo soy el primero en preguntarme si acaso no es semejante paradoja lo que es constitutivo de lo sublime. O de lo trágico, cuya referencia te complacerá menos, al menos tal cual lo piensa Hölderlin.

43. Esta paradoxia, a la vez, es y no es la matriz de la lógica dialéctica. Ver aquí mismo "La Cesura de lo especulativo" y "Hölderlin y los griegos".

44. *Aj.*, p. 183.

45. *Ibíd.*, p. 185.

Pero puedo decir que hay algo sublime en tu posición o en tu exigencia ética (he sido testigo de ello), y lo digo muy gustosamente pues se han cometido muchas y graves equivocaciones sobre lo que has podido decir, hacer o escribir.

*

Pero ahí reside el diferendo, en esta cuestión de la *mimesis*, que sin embargo *de hecho* no te es extraña. Sin duda tengo una deuda, si es ese el término que conviene, respecto de tu *justeza* ética y política. Y, evidentemente, es una manera un poco paradójica de pagarla al venir aquí como para señalarte: hay una urgencia *filosófica* de la cual desde ahora ya no es posible esconderse, una obligación que tenemos por pensar o repensar la *mimesis* (o si prefieres, con una palabra que no creo poco "usada", una obligación de *desconstruir* toda su interpretación), nuestra tarea es emprenderla con el *amago* de mundo que nos legó y que nos constituye. A pesar de todo, cuando leí tu "Respuesta" sobre lo postmoderno –vuelvo sobre ello–, es esto lo que me pareció necesario venir a decirte. ¿Por qué finalmente tu distinción, o más bien tu distribución de lo moderno y lo postmoderno me hace problema en este punto? Sencillamente, creo, porque implica de manera muy profunda una mimetología que no se confiesa, o que lo hace poco.

La implica primero por cuanto ella se apoya, sin retrocesos, en la tan antigua distinción entre el contenido y la forma, de la cual se podría mostrar sin dificultad que se hace cargo, al menos desde Aristóteles, de una interpretación mimetológica de la *poiesis* fundada en el concepto de *homoiosis* o de adecuación. En lo moderno, en lo "sublime" moderno, toda adecuación está evidentemente rota. Incluso es dicha ruptura lo que lo define. Pero esta ruptura no afecta en modo alguno a la estructura mimética misma. Ella permite inversiones, como la inversión nietzscheana que gobierna tu demostración y según la cual –cito de memoria– ser artista es percibir

como forma lo que los no-artistas perciben como fondo. Además, sobre dicha inversión se construye la idea de "estilo" o de "gran estilo", que insiste bastante en tu discurso sobre el arte, incluso cuando dicha palabra no esté pronunciada. Pero es una inversión interna que deja intacta la estructura misma, y la ruptura de la adecuación prorroga, negativamente, el asedio de la adecuación. Cuando dices sustancialmente que a diferencia de lo que ocurre en Proust, donde a un contenido moderno corresponde una escritura relativamente clásica (aquello de lo cual además yo dudo, tratándose del contenido), Joyce –después de todo cito– "hace adivinar lo impresentable en su escritura misma", de lo que concluyes que "lo postmoderno sería aquello que alega, en lo moderno, lo impresentable en la presentación misma" (con todo lo que se sigue de eso: invención permanente e inmanente de reglas, acontecimentalidad de las obras, temporalidad paradójica de lo postmoderno regida por el futuro anterior), evalúas a Joyce y a lo postmoderno con el rasero de la adecuación.

Pero la dificultad se agrava cuando parece que el concepto mismo de *sublime* es en el fondo responsable de esta implicación mimetológica. Ahí es donde la sobredeterminación mimetológica es lo más coactivo, pues al ser el concepto mismo de la inadecuación (o de lo inconmensurable), condensa en él todo el asunto de lo que rápidamente llamaría la "metafísica negativa" de los modernos: el pensamiento de una *mimesis* sin modelo o de una "*mimesis* originaria". Ves bien la dificultad: por ejemplo, insistes bastante en la coexistencia en lo sublime, del placer y del displacer. Pero este criterio del displacer es él mismo formal, sólo tiene pertinencia en relación con la cuestión de la forma. Es por ello que bajo la problemática de lo impresentable hay una cuestión que es más temible en otro sentido, y esta cuestión es anterior a las distinciones que se pueden hacer (e incluso, creo, que deben hacerse) al interior del arte. Ella afecta a la existencia misma del arte. Ella no es entonces, como tú sostienes: ¿qué es el arte? O, ¿qué es

artístico? Las obras que sólo juegan con esta cuestión, y ellas abundan (es "la vanguardia"), se hacen cargo siempre de una respuesta anterior: ellas saben a qué atenerse en lo referido al arte o, en el mejor de los casos, anticipan una determinación del arte. La cuestión es más bien: ¿por qué el arte? O incluso: ¿por qué es preciso el arte?, y las obras que ya no juegan sino que hacen la prueba (triste o feliz, poco importa) de lo que desfallece hoy en este "es preciso" me parecen realmente desprovistas de todo saber y también de toda anticipación de respuesta. Ellas preguntan: ¿cómo es que *nada* (lo impresentable, en efecto) obliga a hacer arte? ¿Y, sobre todo, por qué? ¿Por qué *nada* sucede en el arte? Confieso que en este "por qué" está la cuestión del "origen de la obra de arte" y que el "por qué es preciso" está dicho como eco del *Wozu?* de Hölderlin. Pero imagino que esto no nos impedirá entendernos, al menos eso espero; incluso si te digo, con una palabra que detestarás, que todo *gran arte* siempre ha hecho la experiencia de estas preguntas.

Tú sabes que a dichas preguntas no se responde. Por definición es imposible, y el arte quizá no es otra cosa que esta respuesta imposible (que tampoco es capaz de definirlo). Si, por consiguiente, las sustituyo a las tuyas no es para responderlas sino por la simple razón de que ahí reside nuestro diferendo. El cual, en resumen, no es totalmente de orden ético sino que se dirige a la ética. Ya que lo que oscuramente indican estas cuestiones, en el arte, es el lugar en que se trata de una archi-obligación. Si acaso no se trata de que el arte, desde ahora, sea el lugar de la archi-obligación. Es eso lo que esconde la problemática heideggeriana del *mundo*, como sin duda lo adivinó un poco Hannah Arendt, aun cuando Heidegger planteó la cuestión del arte en términos de verdad (pero esta verdad es la *aletheia*, no es la verdad, y la lógica de dicha "verdad" se asemeja hasta el punto de confundirse con aquella de la paradoxia mimética). En todo caso, Heidegger sabía, o dio a pensar eso, que en efecto *nada* sería "nada" (no importa

qué) si no *obligase* a darle un lugar donde se atestigüe que al estar *ahí*, evidentemente no *es* (tu dirías: permaneciendo en esta presentación todavía impresentada), por el cual y según el cual se abre, supongamos, un "habitar" posible. Sin esto, sin esta intimación absolutamente paradójica de *nada* (que no emana de nada) y sin su consentimiento, el nuestro, a esta intimación imposible (no hay *double bind* más poderoso), este "habitar" sería lo *inmundo*. Y lo in-mundo es lo que es preciso que hoy nos neguemos a servir, a cumplir y a acompañar.

Esta última prescripción es negativa. En lo que aquí sostengo, porque verdaderamente no hay ninguna otra palabra, creo que bajo el nombre de *mundo* no encontraremos ni política –contrariamente, sin duda, a lo que Heidegger esperó durante un tiempo– ni ética. Tampoco una "práxica", a menos de que nos pongamos de acuerdo con el término. Dicho de otro modo, ahí nada estará dado en términos de "relación" (¿pues no es éste el objeto de una ética o de una política?) sino simplemente quizá, y frágilmente, la posibilidad de la relación en general: por ejemplo, la semejanza y la desemejanza, lo próximo y lo lejano, lo mismo y lo otro. Es todo, y no hay nada que podamos hacer o incluso producir, aun cuando nosotros estemos *destinados* a ello. Y aún cuando es preciso, diría, ocuparse de ello.

En el texto del cual tomo la lógica paradójica que gobierna estas declaraciones, en las *Anotaciones* de Hölderlin sobre sus traducciones de Sófocles, se dice que al desvío (histórico) de lo divino, a su retirada o al acontecimiento de su retirada a lo Alto, corresponde la vuelta del hombre hacia la tierra. Semejante vuelco se denomina "vuelco categórico" y proporciona la ley de la finitud. Implica que el hombre esté entonces en el colmo de la infidelidad frente a lo divino. Y ese es el colmo de la fidelidad (de la piedad). O a la inversa, por siempre. Es preciso hacer algo más.

Les agradezco, te agradezco.

ORIGEN DE LOS TEXTOS*

"Diderot, le paradoxe et la mimèsis", *Poétique*, 43, 1980.
"La césure du spéculatif", postfacio de Hölderlin, *L'Antigone de Sophocle*, Paris, Bourgois, 1978.
"Hölderlin et les Grecs", *Poétique*, 40, 1979.
"Histoire et *mimèsis*" (inédito).
"L'antagonisme" (inédito).
"La trascendance finit dans la politique", *Rejouer le politique*, Paris, Galilée, 1982.
"Poétique et politique" (inédito).
"Œdipe comme figure" (inédito).
"Au nom de", *Les Fins de l'homme*, Paris, Galilée, 1981.
"Où en étions-nous ?", *La Faculté de juger*, Paris, Minuit, 1985.

* Agradezco a los señores editores y directores de revistas por haber autorizado de buena gana la reimpresión, en este volumen, de textos publicados anteriormente bajo su cuidado.

EPÍLOGO

PHILIPPE LACOUE-LABARTHE. UNA FIGURA DEL PENSAMIENTO

Cristóbal Durán R.

Los escritos de Philippe Lacoue-Labarthe tendrían ciertamente que ocupar un lugar de peso propio en el pensamiento francés de las últimas tres o cuatro décadas. Tendrían, así en condicional, si ellos lograsen asignar la *propiedad* de ese peso en algún punto de anclaje que deje gravitar la medida de su resonancia con otros pensamientos. En esta separación, en este diferendo que se alza bosquejando su cálculo, la iniciativa de un epílogo quizá nunca podría verse despojada de una exigencia soterrada –tal vez secreta– de recabar elementos para dar con la puntada que organizaría un pensamiento, un *corpus* de pensamiento y de escritura. Para ello, habría que discernir los otros que rondan en este pensamiento, para asegurar con ello que aquí hay por derecho propio un pensamiento, y que esa es la cuestión puesta en el tapete. Muy cerca de su *propio* paso, no obstante, como se lo habrá notado al leer los ensayos precedentes, todavía no nos podemos confiar que hay aquí un pensamiento autosuficiente y en sosiego consigo mismo. En más de una ocasión, el mismo Lacoue-Labarthe se cuidó, casi hasta la exasperación, de la autoría que organiza –o pretende organizar– a un pensamiento, que lo hace girar sobre la base de un centro o en su unidad, y que en una primera instancia lo hizo poner en entredicho la anterioridad de su vocación filosófica: "Yo no me destinaba a la filosofía. (...) Al haber recibido la impresión, hasta las lágrimas y quizá más allá, de los adioses de Héctor y de Andrómaca, o del descenso a la tum-

ba de Antígona, fui 'tipeado': quería escribir. Era literalmente una pasión. Pero una pasión siempre es literal; la sufrí durante todos mis 'años de aprendizaje' y mis estudios, la sufro siempre, inexplicablemente. Tuve después –la ley de ese retardo es aterradora– que admitirme como nacido para la literatura. (...) Mi oscura destinación, mes a mes, se confirmaba. Tenía decididamente que obstinarme en escribir. Y me obstinaba"[1].

Es así, entonces, que lo único que podría quedar es incomodarse ante la reunión de su pensamiento en una filosofía o, antes, a la asignación de un pensamiento. Y, sin embargo, cuando hemos creído que lo que hay son más bien unas operaciones –palabra que, como veremos, no dejará de ser cara– o unas tácticas de lectura, tampoco podemos rendirnos a la concesión de determinar *su* "pensamiento" como una contienda o una vacilación entre lo que tradicionalmente la institución académica (o las prescripciones intelectuales) circunscriben a campos diferenciados y acotados, y el gesto de una resistencia que le sería *propia*, como contraparte. Constituir un *corpus*, proyectado sobre una firma o un nombre propio, presupondría haber decidido la unidad de la obra en contra de su dispersión, de su afuera. "Ni aquí ni en otra parte sería posible concebir un 'afuera', una exterioridad sin mezcla, un Otro absoluto de la obra. Lo negativo de la obra aún sería la obra *misma*, de una manera más sólida que nunca. (...) Dicho de otro modo, el exergo cumple la obra al menos tanto como la deshace; la cumple deshaciéndola"[2].

En esta tensión, que sólo a ratos parece distenderse, tensión entre la recusación de una propiedad y la exigente insistencia de una obra, podríamos preguntarnos sobre Philippe Lacoue-Labarthe; sobre el hombre, el escritor, el ensayista,

1. Philippe Lacoue-Labarthe, "La fiction du biographique", *Lignes, mayo 2007, "Philippe Lacoue-Labarthe"*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, pp. 197-198.

2. "Lettre (c'est une lettre)", en: M. Blanchot, et. al., *Misère de la littérature*, Paris, Christian Bourgois, 1978, p. 63.

pero también sobre "Philippe Lacoue-Labarthe", la firma, el lector, quien subraya, entrecomilla, agrega, pone guiones y comenta. *El placer del texto*, y de su texto, no es cosa fácil: más entreverado en cuanto mayor es o puede ser la exigencia de claridad, de una fidelidad arrebatadora y quizá hasta obsesiva frente a un fraseo que está siempre en exceso –en *ek-tasis*, como gustaba de escribir– o en desmedro de un pensamiento, y que presumiblemente quisiera valer por sí solo o por sí mismo (no hay aquí una simple derrota o quiebra del afán de totalidad). Dicha fidelidad o dicha justicia podemos notarla en el embrollo mismo que delatan las palabras bajo las cuales se reúnen estos ensayos. *La imitación de los modernos*, siguiendo el trazo de un doble genitivo, nos enseña, con la forma de un sintagma que no es extraño ni poco común a Lacoue-Labarthe, acerca de una dificultad considerable con la que grava la hipoteca del pensamiento, y que pareciera definir, en un *estilo*, la resistencia misma de la reunión.

Este libro, partamos por ello, por una nota, se inscribe a medio camino en un recorrido que en un principio tuvo todos los visos de dirigirse "filosóficamente" siguiendo un programa. Se trata de una tarea doble, que más tarde será llamada, en distintos tonos y siguiendo una configuración rítmica a veces disímil en este mismo libro y en tantos otros, una estrategia. Si es doble puede ser que no haya unidad de la "estrategia":

> 1. Volver contra la metafísica (en la metafísica), bajo el nombre de literatura, aquello en contra de lo que ella misma se ha vuelto, aquello a partir de lo que ella ha querido constituirse. (...) 2. Intentar forzar sus límites, es decir, desplazar la barra que separa simbólicamente literatura y filosofía (literatura / filosofía) de tal suerte que de una y otra parte literatura y filosofía estén ambas barradas y se anulen comunicándose: lite/ratura filos/ofía. Eso sería abordar la fábula, a la vez, como aquello que la metafísica ve ahora de ella misma (pero que quizás a menudo ha visto de ella misma) en una

> suerte de espejo en el que ella no se presenta desde el exterior y que sería preciso pensar mediante la repetición (y que pasa sin duda por agravar el sentido de la *Wiederholung* heideggeriana), sin recurrir a la reflexión o a la conciencia de sí metafísicas, *y* como el juego de lo que hoy se llama el texto.[3]

En una *primera instancia*, entonces, filosofía y literatura se prosiguen, se prorrogan, enrarecidas en el juego del texto. La literatura, invención filosófica en la medida en que la filosofía entra en época en la literatura[4]. Si la literatura es la vocación confesada de Lacoue-Labarthe y ella se impone sobre la filosofía, ello se hace en la medida en que el discurso filosófico se viene a apegar a su letra cuando precisamente más quisiera absolverse de ella, cuando lo ab-soluto *en absoluto* necesita del residuo que supone la letra para volverse presentable. Esto sella desde un principio una incomodidad y una especie de regocijo obsesivo en la cuestión misma de la presentación, que retornará atormentando temas y conceptos tales como la retirada, lo sublime, la (re)presentación, la mimesis, etc. Pero no entendamos todavía, al menos no sin más, que estos conceptos son sencillamente un refugio o un resguardo para la exigencia que también queremos trazar: el desafío es aquí una paradoja, el desafío de encontrar la justa medida, la medida

3. "La fable", en: *Le sujet de la philosophie (Typographies, I)*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, p. 22 s. Existe una versión de este texto en castellano, debida a Manuel Asensi, en *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, ARCO Libros, 1990, pp. 135-154.

4. Filosofía que se verá cumplida, inauguralmente, "más allá de sí", en cuanto teoría, cuestión que ocurrirá a ojos de Lacoue-Labarthe (y de Jean-Luc Nancy, pues se trata de una firma doble) en el romanticismo temprano. Así: "el romanticismo no es ni 'literatura' (los románticos inventan este concepto) ni incluso, simplemente, una 'teoría de la literatura' (antigua y moderna), sino *la teoría misma como literatura* o, lo que viene a ser lo mismo, la literatura produciéndose al producir su propia teoría. El absoluto literario es también, y quizá ante todo, esta absoluta *operación literaria*." (Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy y Anne-Marie Lang, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romatisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 22.)

de lo desmesurado y de lo inconmensurable, el punto medio de un cálculo del exceso, del ek-stasis, una cesura...

Si hay algo como un pensamiento, si hay algo como un problema para este pensamiento, tal vez, y sólo tal vez, no sea otro que el fantasma de un rigor. Estrictamente: el rigor de un pensamiento que clama desde el fondo del pensamiento, y quizá antes de éste. Rigor que de un lado a otro no deja de recibir nombres diversos y que, en ello, *se precisa* sin aquietar o apaciguar sus problemas. La filosofía, siempre jugada en su presentación, toca absolutamente su "posibilidad sin posibilidad" como interrupción, puesta en suspenso, fragmento o extenuación, y lo hace desde siempre[5]. Ciertamente, todo texto abocado a cuestiones de orden filosófico –y a cualquier distancia que ellas se mantengan de éste– coquetea si no emplaza directamente una tesis. Acto tético que hace tomar posición para un argumento. Ciertamente no hay una lógica del engaño puesta en juego para hacernos creer que cuando vemos la unidad de un pensamiento efectivamente veríamos una mera tensión, y viceversa, cuando sólo vemos el vagabundeo disruptivo de los términos y las sospechas e inquietudes recurrentes expuestas a través y por medio de puntos suspensivos, entrecomillados, paréntesis, cursivas y otros "sistemas de distanciamiento", veríamos en realidad un sistema. Ya muy temprano, en un primer libro escrito con Jean-Luc Nancy, *Le titre de la lettre*, Lacoue-Labarthe trataba de mostrar que lo que aquí estamos intentando sugerir como una "estrategia", tanto de escritura como de lectura del texto, es un *paso* entre la desviación y el sistema.

> ... hay que preguntarse si la desviación [*détournement*] conduce a desviar *el sistema* que parece (re)constituirse en el discurso (...), o si, por el contrario, dicha (re)constitución *convierte en sistema* a la desviación misma. A

5. *La ficción de lo político*, trad. Miguel Lancho, Madrid, Arena Libros, 2002, p. 20 n2.

> menos, por supuesto, que esta alternativa no se revele absolutamente decidible del todo.[6]

Esta pregunta no permite, como se indica, una solución decidida. Mas no por ello recaba en la falta de compromiso respecto a su balanceo: ella no hace pasar de un lado a otro, de un problema a otro sino en cuanto ella es primero una intimación, una conminación por derecho propio. No hay entonces una alternativa entre el sistema (filosófico) y el desvío o la malversación operada por una corrupción del sistema. Con estos términos, y a propósito de la relación entre Hölderlin y la dialéctica hegeliana, se podría reconocer que hay cierto "desmarque de lo especulativo", que no es en ningún caso una medida de absolverse del riguroso conteo de la especulación, lo cual sería de antemano un contrasentido, pues es precisamente la dialéctica especulativa la que ha fijado todo límite por-venir, sino más bien el reconocimiento de que lo especulativo "se (des)constituye, o sea, [...] se deshace y se desconstruye en el movimiento mismo por el cual se edifica, se instala y hace sistema, y qué es lo que esto implica en cuanto a su posibilidad y estructura, en cuanto a la lógica de la verdad y de la propiedad en general"[7]. Si podría haber aquí una retórica en cierto sentido deportiva –o sometida al juego– es porque ella es precisamente un *en-jeu*, una a-puesta, que no es todavía ni fue (quizá) una decisión. El sistema se escribe en este desmarque, pero con ello se perturban –se desgastan– gravemente las confianzas respecto a la identidad de las partes que así se mostrarían, *no obstante*, contrapuestas.

No podremos pasar aquí por alto la palabra desconstrucción, que liga doblemente el trabajo de Lacoue-Labarthe a dos prominentes lecturas sobre la metafísica: las de Heidegger

6. Ph. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, *Le titre de la lettre (Une lecture de Lacan)*. Galilée, 1973, p. 108.

7. Véase en este volumen, "La cesura de lo especulativo", p. 48.

y Derrida[8]. Aquí, a diferencia de la (des)constitución –y en muchos, muchísimos otros pasajes en los cuales el paréntesis envuelve y encierra la familiaridad de la (des)propiación o la (des)estructuración–, se podría sospechar una reserva respecto a la desconstrucción, tal vez por cierta obtención de carta de ciudadanía en el suelo filosófico. ¿Quizá se ha vuelto, se ha podido volver decidible dicha palabra entre la construcción y su retracción, entre la labor de su erección y su *retiro*? Aquí, creemos, interviene un punto peculiar y quizá de una singularidad propia al trabajo de Lacoue-Labarthe. Si la desconstrucción supone la retoma en vistas de la recuperación del sentido del origen o del origen del sentido en el caso de Heidegger, ella, en Derrida, inscribiría este sentido y origen en la diseminación o disyunción de su unidad. Para Lacoue-Labarthe el impulso metafísico a la unidad no puede terminar de constituirse, pero no por carencia en un proceso paulatino que se podría conquistar: la pérdida no equivale a una falta escondida, "que se confunde estrictamente, en suplente, con el proceso de constitución o de apropiación"[9]. Cuando se trata del examen de la metafísica, y en particular del capítulo dedicado en ésta a la especulación –a la clausura de la metafísica en su consumación– el uso de la palabra "estrategia" (que el mismo Lacoue-Labarthe se encarga allí de entrecomillar) se vuelve vano en razón de que esa lectura se daría de bruces con un punto de límite: la estrategia a que nos conduce la lectura de los textos filosóficos se encuentra con el deseo de intentar "la repetición de lo que no ha advenido"[10].

8. No citaremos casos específicos en donde estas herencias se hacen explícitas. Sin embargo, respecto a las relaciones con el trabajo derrideano, véanse los textos tempranos de Lacoue-Labarthe reunidos en *Le sujet de la philosophie, op. cit.*, además del texto dedicado a leer a Jacques Derrida, "En nombre de", en este mismo volumen. Remito además a una entrevista a propósito de Heidegger hecha a Lacoue-Labarthe en el año 2000, e incluida en Dominique Janicaud, *Heidegger en France*, vol. II. *Entretiens*, Paris, Albin Michel, 2001, pp. 198-209.

9. "L'écho du sujet", en: *Le sujet de la philosophie, op. cit.*, p. 260.

10. *La ficción de lo político*, ed. cit., p. 75.

Ciertamente una manera de trabarse en la cuestión del origen se halla aquí impuesta –como imperativo– con el cual se llega a dar el momento más obstinado y poderoso de este "desmarque": Heidegger, y Heidegger retomando e invocando secretamente un cierto motivo hölderliniano. Si hay metafísica, si ella se pretende unitaria en muchos de sus momentos, en muchas de sus lecturas, lo es en la medida en que una compulsión la anima. Ciertamente, de manera más precisa, ésta nunca es *una* compulsión: Lacoue-Labarthe no escatima esfuerzos en hacer rodar y circular esta compulsión, esta obsesión, a través de sus distintos trabajos. Pero ya sabemos que si aquí puede llegar a haber una sistemática, ella nunca se define a una distancia regulada y apropiable de sus desvíos y caídas; la circulación no es exactamente un nombre para urdir el sistema de esta "estrategia", pues precisamente se podría alegar que la transferencia generalizada que despunta en ese origen, *como ese origen*, por muy paradójico que ello parezca, no se detiene. Y no lo hace porque el aplazamiento de sus condiciones antes que decretar su *falta* de verdad, se obstina en su fidelidad a ella. Antes que el descrédito, la verdad somete a la desconstrucción –o viceversa– a la puesta entre paréntesis de su propia enunciación:

> Se trata de una (des)construcción menos crítica que positiva, por así decir, *poco negativa*, dando crédito a lo filosófico en su mismo desfallecimiento, en su descubrimiento y en su fracaso, en el defecto de su *supuesta* infalibilidad. Se debería *sostener* hasta el final la *tesis* filosófica misma, según la cual –siempre– *se precisa* [*il faut*] la verdad y el saber.[11]

La verdad, cuestión de la filosofía desde que ella se arroga el derecho a decir la totalidad del ente en su diferencia, discursivamente, no puede por definición fijar la figura de su expo-

11. "Typographie", en: *Mimesis des articulations*, Aubier-Flammarion, 1975, p. 254.

sición, de su presentación. O mejor dicho: ese es su riesgo, la riesgosa fidelidad que la anima. Se urdirían juntamente, entonces, dos descubrimientos al parecer distantes. La verdad como fábula –que hace tempranamente volver a Nietzsche contra Heidegger– es primero la cuestión misma de la presentación de la verdad, su *aparecer*, su *ficción*. "No me destinaba a la filosofía. Esto no quiere decir que no tuviese destinación, ni prescripción o ficción. Por el contrario. Pero la ficción de la que me sabía como un efecto, desde la infancia, era precisamente la *ficción*"[12]. Esta ficción no es un espejismo que nos condene a la falsedad de lo que hay –todo espejo necesita para poder ejercerse de aquello que desde entonces es su doble– sino el gesto mismo de instalación de lo verdadero, donde por demás no se alcanza a distinguir por completo su estilo y su presunción de ser verdad. Toda la interpretación de Lacoue-Labarthe de la filosofía pasará por el motivo de la ficción pensada como instalación: asunto de erección que *apoya* o *apuntala* el "entero despliegue de la historia de la metafísica" y que permitirá leer toda una onto-tipo-logía que instala y ficciona, que forma: "El ficcionamiento (...) significa la *instalación trascendental*, la producción (*Herstellung*) y la erección (*Aufstellung*) de lo estable (de lo Mismo), sin lo cual no hay nada comprensible o pensable"[13]. Así, teniendo esto en cuenta, en la lectura de la verdad en Heidegger llevada a cabo en "Typographie", la *aletheia* terminaría por presuponer la *homoiosis* que pretende secundaria y derivada, lo cual nos sugiere que la *aletheia*, la verdad más originaria, es movilizada antes por la obsesión de la (in)adecuación, propia de la *homoiosis*:

> ... algo comanda o precede a la *aletheia* misma, o más exactamente, *des-estabiliza* la *aletheia* (...) Una *homoiosis* inestable, dicho de otro modo, *circulando* sin detención desde la semejanza inadecuada a la inadecuación se-

12. "La fiction du biographique", *op. cit.*, p. 197.

13. "Typographie", *op. cit.*, pp. 198-199.

> mejante, confundiendo tanto la memoria como la vista perturbando el juego aleteico y arruinándolo incluso en sus medios de significar la diferencia, así es de inaprensible (imperceptible) la agitación que ella imprime a lo Mismo.[14]

Una inestabilidad es lo que aquí agita al juego filosófico. Una inestabilidad que, además, es preciso no constituir en sistema, pero que a la vez no *se deja* distinguir a cabalidad de un sistema. Inevitable. Pero no tratemos aquí de agotar la "estrategia". Ella recién empezará a recibir otro nombre que precisamente cargará la más poderosa de sus improntas en el texto que aquí epilogamos. Por lo pronto, volvamos a esa repetición que atormenta a la metafísica. Toda una peculiar hermenéutica se iría deshaciendo en el recurso a eso que "no ha advenido". Para eso, para intentar abrir lo implícito en un discurso, dice Lacoue-Labarthe, hace falta una categoría. Para intentar decir "lo que fue dicho (pero) *como lo que no fue dicho*: lo mismo en diferencia"[15]. Desde entonces, ese apuntar a un origen es, siempre, encontrar en su decir cierta escritura en paralelo, o de manera mucho más estricta, una sintaxis que sin nunca ser ella, nunca se distingue de sí misma. La "estrategia" repone, entonces, toda falta de origen. El hecho de que un simulacro, una falta o una ausencia de origen puedan oficiar de origen, es precisamente, lo que se puede llamar estrategia: el sesgo, el giro obligado que se ha querido inscribir al margen del texto[16].

La verdad, una vez que no puede ser completamente asignada entre *aletheia* y *homoiosis*, y que por consiguiente la tarea del pensamiento corre el riesgo de asemejarse demasiado a la "historia de la metafísica", no puede ser distinguida de la cuestión misma de la semejanza. Y así de la simulación y la simili-

14. *Ibíd.*, p. 251.

15. "La cesura de lo especulativo", en este volumen, p. 60.

16. Cf. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, *Le titre de la lettre*, *op. cit.*, pp. 88-89.

tud, la vero-similitud[17]. Digamos: la verdad (se) asemeja; al ser ella misma, *ya no* es ella, *todavía no* es ella misma. De la mimesis. Ella nunca ha dejado de ser la verdad, es el aparecer de la verdad, pero no como algo que pueda ser separado, distinguido de ella. Pero algo que no termina de ser una dialéctica de la verdad. "Lo que inevitablemente traicionaría la esencia o la propiedad, si es que hubiese una esencia de la mimesis"[18]. Volvamos sobre el título de este conjunto de ensayos. La mimesis es una palabra que en muchos sentidos *casi* se podría confundir con el nombre propio o la firma "Lacoue-Labarthe". Pero la mimesis, la "*mimesis*" se conserva en su acepción griega, y no sólo en su concepto, sino sobre todo en su grafía, que ahora es puesta casi siempre en cursivas. Las razones para ello no son sólo "decorativas". En sus lecturas de Hölderlin, de Heidegger o de Nietzsche, la pulsión originaria siempre es advertida en su dirección hacia la conquista de Grecia, pero en el fracaso de una conquista que no puede hallar más que lo que nos fue transmitido *después* de su grandeza originaria. Toda la historia moderna, nos asegura Lacoue-Labarthe y no deja de hacernos pasar por ello de manera recurrente, se juega en esta apuesta o este envite singular. "La repetición de lo que ahí sucedió sin nunca haber tenido lugar"[19] y que constituye a lo moderno como el *après-coup* o el des-tiempo del arte griego, nos exige indicar lo que no ha sido ni fue pronunciado, no tanto lo im-

17. Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *La Vraie Semblance*, Paris, Galilée, 2008.

18. Vale la pena citar el pasaje completo: "Lo que inevitablemente traicionaría la esencia o la propiedad, si es que hubiese una esencia de la mimesis o si lo 'propio' de la mimesis no fuese justamente no tenerla, nunca (por lo cual la mimesis tampoco consiste en lo impropio o en no sé cual esencia 'negativa', sino que ek-siste o, mejor aún, 'desiste' en esta apropiación de todo lo supuestamente propio, necesariamente perturbador de la propiedad 'misma'). Lo que traicionaría la esencia, dicho de otro modo, si la 'esencia' de la mimesis no fuese justamente la vicariedad absoluta, llevada a su colmo (pero inagotable), sin término ni fondo. Algo así como lo infinito de la sustitución y de la *circulación* (hay que repensar a Nietzsche): el desfallecimiento 'mismo' de la esencia." ("Typographie", *op. cit.*, p. 246).

19. "La cesura de lo especulativo", en este volumen, p. 59.

plícito de un discurso, sino lo que en ese discurso no fue dicho en sus palabras. Sin duda aquí habría que buscar la temprana atracción de Lacoue-Labarthe a la cuestión de la música y a la resonancia que ella guarda respecto a la dimensión de la *lexis* o de la dicción en la antigua retórica[20]: esa parte del lenguaje que sin ser él en su veta argumentativa o discursiva es igualmente su "razón", por así decir su acompañamiento originario, la medida de su efecto. La *mimesis* es entonces lo que se yergue en esa repetición, en esa *Wiederholung* heideggeriana que Lacoue-Labarthe nos pedía agravar.

Impulsión vana y necesaria, entonces, del moderno: imitar lo propio de los griegos no puede ya ser lo propio, pues el arte que es lo único que nos queda es aquello que los griegos "conquistaron contra su naturaleza". Esto arroja por resultado que Occidente, el Occidente moderno "todavía es sólo aquello que no es"[21]. Si la apropiación no es sino la apropiación de lo impropio, la imitación será imitación de lo inimitable. No tanto de lo que queda por imitar o de lo que puede ser hallado y volverse en algún momento disponible para su imitación, sino de lo que *de antemano* es inimitable por siempre. Si advertimos aquí algún tipo de confianza respecto a algún tipo de negatividad, ella lo es en cuanto reconduce sin detención a una suerte de contrasentido. Retomemos: si la imitación lo es de aquello que no puede ser apropiado por definición, la imitación hace suya la tarea imposible de tener que repetir por completo aquello que es una incompletud "congénita". La paradoja moderna por excelencia es la de crecer por sí mismo, la de la *invención* absoluta como modo de afrontar una carencia "originaria"; una formación del sujeto que es el colmo de

20. Cf. "L'écho du sujet", *Le sujet de la philosophie, op. cit.*, p. 243 y sigs. Sobre la relación entre la música y la retórica en Nietzsche, véase "Le détour", en el mismo volumen, pp. 31-74. Además, es preciso tener en consideración el libro *Musica ficta: Figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgois, 1991 (reed. 2007).

21. "Hölderlin y los griegos", en este volumen, p. 88.

la auto-formación[22], a fin de cuentas, aquella formación que para Lacoue-Labarthe se guía por la esperanza de un pueblo auto-orgánico. Es por ello, y en esta medida, en el punto de su gravedad, que tal vez no se pueda plantear *por siempre jamás* algo así como una subjetividad moderna.

La mimesis empieza a notarse entonces como la labor de su propia desmentida: una mimesis sin modelos, originaria, que por consiguiente no es propiamente nada propio, ni quizá siquiera un negativo de lo propio. Por ello esta colección de ensayos se abre con un texto consagrado a la *Paradoja sobre el comediante* de Diderot: lo que define a esta mimesis es, entonces, una "paradoja que es finalmente el intercambio hiperbólico de nada y de todo, de la impropiedad y de la apropiación, de la ausencia de sujeto y de la multiplicación, de la proliferación del sujeto, según el cual mientras más el artista (el comediante) *es* nada, más puede ser todo"[23]. Pero, al mismo tiempo, no es a Diderot a quien hay que interrogar por los alcances de esta mimesis: si él decide entre la actividad del agente y la pasividad del afectado, es porque tuvo que encontrar y resolver una verdad de la mimesis[24]. Uno podría quejarse aquí al observar que la mimesis aparece como la desencadenante de todo, como la condición cierta de lo que *hay*, digamos, de la totalidad del ente. Pero no perdamos tampoco la vacilación a la que la "propia" cuestión de la mimesis está siempre expuesta. No hay, todavía no puede haberlo, una decisión precisa entre una mimesis activa (un pleno sujeto sin sujeto, libremente pleno, absolutamente pleno en su libertad, un "nadie" originario) y una mimesis pasiva (aquel sostén o soporte que recibe la impronta y que, por esa vía, se constituye). A esto Lacoue-Labarthe lo denomina *mimetológica*, y la prescribe estrictamente según o a partir del modelo de la pa-

22. Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy y Anne-Marie Lang, *L'Absolu littéraire, op. cit.*, e "Historia y *mimesis*", en este volumen.

23. "La paradoja y la mimesis", en este volumen, p. 31.

24. *Ibid.*

radoja. "La paradoja enuncia una *ley de impropiedad* que es la ley misma de la mimesis: sólo 'el hombre sin atributos', el ser sin propiedades ni especificidad, el sujeto sin sujeto (ausente para sí mismo, distraído y privado de sí) es capaz de presentar o de producir en general"[25].

Este rechazo *y* afirmación de la mimesis nos lleva más allá. Si la autoproducción que ha celebrado la filosofía moderna como su cúspide y culminación absoluta, está suscrita por la paradoja de una mimesis originaria, la producción es a la vez producción del *autos* que no es autos. Pero tampoco puede haber una celebración de la no-identidad o de la falla congénita a la identidad. Lo que aquí no deja de no llegar es la constitución o la identidad, una erosión interminable no deja de conducirla, contrabandeándose con el sistema de las asignaciones y con la decisión por una identidad. La figura y el concepto no escapan a la labor de usura, de socavado, de desgaste[26]. La apuesta de esta mimetología es, confesadamente, una apuesta política. Una tarea demasiado grande para ser resuelta es lo que queda luego de señalar los lugares en que la filosofía se escribe, como en paralelo, sin separarse ni juntarse, sin lograr la unidad de un preguntar. La unidad es lo que no hay, o aquello de lo que no se puede confiar unidad, ni separación originaria, ciertamente. Si bien en ocasiones, a veces quizá de un modo muy marcado, las decisiones tomadas por el texto de Lacoue-Labarthe nos hacen creer en una unidad que se puede sobreponer o reponer –como se puede advertir en la demostración magistral hecha por Derrida en su "Désistance"[27]– pero que también tratan de marcar los gestos de su retiro. Como si dichas decisiones fuesen el entrecortado, el suspiro que pone fin a un rigor excesivo, un conjuro para poner fin a una obsesión interminable. Pues si el estilo de Lacoue-Labarthe puede ser caracterizado como

25. *Ibíd.*

26. "Typographie", *op. cit.*, p. 188.

27. Jacques Derrida, "Désistance", en: *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

un "*estilo provocador por retorsión*, signo de un desgarro entre la asunción de desconstruir las penas de la época (las dificultades heredadas), por una parte, y la necesidad de respuesta a las complacencias de la indecisión, por otra)"[28], quizá es porque estemos tan cerca del riesgo de identificar esta mimesis, aunque sea como lo esencialmente inidentificable.

La cuestión de la identificación puede, entonces, volverse problemática desde el momento en que siempre se corre el riesgo de volverse demasiado identificable. En este punto podríamos advertir una brecha que se abre en el trabajo de Lacoue-Labarthe y que lo hace para mantener suspendido –puesto en suspenso– el retiro de su origen. Como para marcar un retiro: ¿Cómo hablar del retiro, cómo hacerlo *en retrait*? La mimesis es efectivamente "una imitación de lo inconmensurable", como nos lo recuerda en "Historia y *mimesis*". El modelo no se deja medir con nada; una mimesis de nada, "la cosa de ninguna economía", como se recuerda en "La paradoja y la mimesis". Es decir, la imitación vertiginosa de nada que sea dado ni que se pueda hallar bajo ningún tipo de recurso. Origen sin recursos: es la prueba de que algo puede empezar como no empezar[29]. Hay que reparar todavía en esta especie de medida trascendental que toma Lacoue-Labarthe, cuasi-trascendental si se escucha en ella una formulación estrictamente desconstructiva y que imprime una distancia en la cuestión de lo trascendental. Pues, ciertamente, lo trascendental no puede ser aquí distinguido de lo empírico con cabal certeza o de alguna forma opuesta, tanto como pudimos ver que la dialéctica siempre está *a punto* de su desmarque. Este

28. Philippe Beck, "Modalisations", *L'Animal. Littératures, arts et philosophie, "Cahier Philippe Lacoue-Labarthe"*, Nº 19-20, Invierno 2008, p. 253.

29. "No hay nunca nada que pueda hacer 'aquí' ('ahí' donde eso comienza) una incisión neta, un corte. De cierta forma, la (des)constitución ordena que la cicatriz, al permanecer mal cerrada, preceda a la herida que por consiguiente nunca se habría abierto *verdaderamente*. La (des)constitución abisma la decisión (la crisis), sustrae el fondo sobre el cual el comienzo habría podido zanjarse." ("Lettre (c'est une lettre)", *op. cit.*, pp. 64-65)

trascendental –si es que aún se lo puede designar así– está *antes*, siempre antes, para interrumpir la metafísica, para impedir la superposición entre lo efectivo y lo posible[30].

Lacoue-Labarthe llegó a hablar de una "negatividad trascendental", precisamente para dar cuenta del intercambio hiperbólico entre lo que puede y puede no ser, la condición que efectivamente (no) es nada, pues se sustrae de aquello que condiciona, sin nunca separarse de ella[31]. ¿Pero no hay aquí una extraña proximidad entre un rechazo y una afirmación de lo absoluto, una aspiración a mostrar la "cosa misma", fuera de la economía mimética o representativa?[32] ¿No es que este absoluto sigue rondando, no deja de rondar, para impedir lo absoluto de lo *ab-solutus*, manteniéndolo flotante? Como lo dice el epígrafe de "La cesura de lo especulativo" tomado de Webern, *Alles schwebt*, todo flota: la especulación se abre indefinidamente en sí misma, contrayéndose y relanzándose, amenazando siempre con cumplirse a sí misma y con cumplir el sueño de su absoluta auto-fecundación, de su absoluta independencia. Cesura es, tomando el vocablo de Hölderlin referido a la tragedia, aquello que tendría que impedir la total superposición, la claudicación de la distancia:

> Cesura sería lo que en la historia interrumpe la historia y abre a una nueva posibilidad de historia o bien cierra toda posibilidad de historia. (...) 1. Cesura sólo puede decirse de un acontecimiento puro, es decir, vacío o

30. Es posible recorrer cierto trazado de esta cuestión incluso en un breve texto escrito algunos días después de la salida de un coma, semanas antes de su muerte. Allí habla de una "experiencia metafísica *vaciada*, pura exposición a la nada [en su retiramiento absoluto mismo]", en la cual "aquello que se ofrecía como mundo estaba antes de que *existiese* (*de que* fuese presente), en una existencia que precedía imperceptiblemente la plena existencia de todo". ("Postface", *Lignes, mayo 2007, "Philippe Lacoue-Labarthe", op. cit.*, p. 253)

31. Cf. *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée, 2002.

32. "Typographie", *op. cit.*, pp. 239-240.

> nulo en el que se revela –sin revelarse– una retirada o la nada. 2. No hay cesura sino para interrumpir o cortar un intento de inmediatez (una desmesura), es decir, una falta frente a la ley –*histórica*– de la finitud.[33]

Cesura es lo que abre... o bien, cierra. Ella impide ciertamente que la dialéctica se sature a sí misma, que se consuma. Lo que tendría que permitirnos distinguir una clausura de una abertura. Pero esto ya es resolver una decisión: nada se revela, y ello, para impedir la resolución. ¿Cómo entender esta cesura? En cierto sentido, la cesura es lo que tendría que detener, cada vez, la confusión entre un proceso de formación y una figura establecida. O sea, entre la formación y el ficcionamiento esenciales para la metafísica y la política modernas, y su decantamiento preciso en una identidad (nacional, intelectual, etc.). La obsesión reiterada de Lacoue-Labarthe se prosigue entonces en una preocupación política. Los ensayos sobre Heidegger, que ocupan un lugar central en *La imitación de los modernos* son continuados en todos sus trabajos posteriores, de una manera nítida. Una obsesión por la figura satura o sobredetermina la cuestión moderna de lo político, siguiendo la dirección, el trazo o el destino que fija dicha figura. Por ello es que el esfuerzo heideggeriano por sustraer al pensamiento de su asidero metafísico, entraña, respecto a su planteamiento político, el esfuerzo por retirar lo político, hasta hacer aparecer su esencia en la cuestión de la formación y la figura[34]. De este modo, lo político moderno, y su desastre en Auschwitz, descansaría esencialmente en la acuñación certera de un tipo de humanidad. Aquella que, para poder identificarse requiere de su totalización (el ario *contra* el judío).

¿Pero cómo escapar de este destino? ¿Cómo sostener el ritmo de una hiperbología "sin cese y sin detención"? Si "lo

33. *La ficción de lo político*, ed. cit., p. 59.

34. Cf. "Le retrait du politique", ensayo escrito junto a Jean-Luc Nancy, y publicado en Ph. Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (eds.), *Le retrait du politique*, Paris, Galilée, 1983, pp. 183-200.

que amenaza la historia es entonces la interrupción de la catástrofe [, y si a] ello se le llama un desastre"[35], si es cierto que el desastre deja "todo como estaba", si es "lo que no viene, lo que detuvo cualquier venida"[36], entonces lo que tendríamos que hallar, donde se tendría que encontrar el meollo de la exigencia impuesta para el pensamiento, sería en la reinscripción incesante de un rasgo que impida *fijar* el desastre, que impida abandonar la distancia ante las figuras y los modelos, y que impida entonces la precipitación declarada en ellos. El problema entrevisto por Lacoue-Labarthe es el de la confusión, como señalábamos, entre una figura y un por venir, por decirlo así, que termina por "saturar el hiato de lo inconmensurable", y que se apoya en "la desconfianza de lo *Unheimliche* y de lo (in)humano (la humanización y la politización precipitadas del *Da-sein*), la embriaguez comunitaria y el olvido de la sobriedad trágica, la asignación (y la asignación dictada a pesar de todo) de una destinación"[37]. ¿Cómo evitar la figura, o mejor dicho, como retirar la figura antes de su fijación? Al menos en dos ocasiones Lacoue-Labarthe nos da pistas precisas de ello.

1) Una primera vez, cuando se constata que la persecución de un modelo originario, en el caso de Nietzsche, termina por exigir llegar a la altura de lo que no se deja medir con nada, donde precisamente lo que se ha de imitar es descubierto como una "imitación de lo inconmensurable". Cosa que aproxima entonces la mimesis a la cuestión de lo sublime, y que no es sólo del orden de la elevación sino de la desmesura, el exceso y la inadecuación. Así en "La vérité sublime", se puede aproximar lo sublime a la forma de una paradoja en la presentación, erigiendo la pregunta respecto a la posibilidad de una presencia que

35. Lacoue-Labarthe, "Traduction et histoire", en: Martine Broda (comp.), *La Traduction-poésie. À Antoine Berman*, Presses Universitarires de Strasbourg, 1999, p. 200.

36. Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, tr. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila, 1987, p. 9.

37. "En nombre de", en este volumen, p. 290.

no soporta ni tolera ninguna forma, ni figura, ni esquema. Ello es interpretado, entonces, según la imposibilidad de transgredir el límite que separa en el hombre lo que es inhumano, lo que se propone como exceso[38]. De cierta manera, el asunto es cuestión es si acaso es posible la "presentación pura de una figura pura", como se lo planteó en su lectura de Mallarmé, siguiendo la línea de un sujeto que a toda costa exige su sustracción. Así, Lacoue-Labarthe puede decir de la poesía de Celan que ella es sublime, "aunque no se trate ni de "elevación" ni de "intensificación"." Más bien, lo que habría en juego es un "sublime de la *destitución*"[39], por cuanto lo que amenazaría dicha poesía, según esta lectura, es que lo que suceda ya no suceda más, que deje de venir. En otras palabras, una poesía expuesta a la prueba misma del desastre. Se trataría en ella de una *decepción* de la presentación, de una "decepción de que *exista lo presentable*":

> El fondo sin fondo de la presentación se señala en la propia dificultad de la presentación, en la "falta de evidencia" de la presentación. Y añadiría: en una especie de diferenciación interna de la presentación, en el corazón, en lo más íntimo del mismo hecho de presentar; en una manera de hacer aparecer lo no apareciente (lo que pone de manifiesto, en efecto, el estilo) que sostiene o, más exactamente, que se aparta y se esconde en la propia presentación; en una forma de hacer aparecer el hiato de la presentación, de volver a trazar la retirada que ésta conlleva; en una forma de *retirarla*.[40]

Siempre cabría la posibilidad de abrir aquí algún tipo de forma "negativa" de la presentación que, tomando para sí el

38. "La vérité sublime", en: VVAA, *Du Sublime*, Paris, Belin, 1988, pp. 97-147.

39. Lacoue-Labarthe, *La poesía como experiencia*, tr. José Francisco Megías, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 97

40. *Ibíd.*, p. 99.

nombre de lo sublime, no haga más que reconducir, volver a guiar, la exigencia de la forma. La coerción de una forma, siempre posible de decantarse en una figura. Y es aquello contra lo que también no deja de batirse el texto de Lacoue-Labarthe. Es ello quizá lo que a veces resuelve a favor de una superposición entre forma y figura, entre figura y presencia. La obsesión de la presencia tiene aquí ciertamente el cariz de una paradoja: es preciso, hay que resolver una decisión, pero esta decisión es siempre condenada a los límites de su figura, al término, demasiado resuelto quizá, de su formación. ¿Es la paradoja lo sublime, o la paradoja se resuelve en el tópico de lo sublime, como sublime? Este podría ser un doble movimiento en el texto, escribiendo en sus linderos y pasando medio a medio por él, de parte a parte, punto a parte en el centro, cesurando la especulación, impidiéndola mientras ella no deja de tramitarse.

2) Pero también se trata de la desfiguración. ¿Cómo rodear, contornear una tesis, sin al mismo tiempo esquivarla, soslayarla? ¿Cómo comenzar, hacer una incisión, una *entame*, sin profanar (*intaminare*), sin contaminar? La retirada sublime, la retirada de la presentación es tanto una desligazón, como un contraerse o un retractarse que queda sujeto a la presencia. Puede ser una recuperación de algún tipo de unidad –propia u orgánica– que todavía se espere o se pretenda de un texto, de un pensamiento. Precisamente para que el vértigo que a veces se confunde, que corre el riesgo de fiarse, confiarse a la resolución del estatuto paradójico de su vacilación, de sepultar su cesura, se hace preciso pensar la figura en su gesto de adiós, en el *lapsus* de su vaciado. La des-figuración. "La des-figuración (...) es la propia ausencia de la figura, es decir, la más pura afirmación de su *il faut*. La des-figuración, dicho de otra manera, es la *retirada* de la figura. (...) la des-figuración no implica la desaparición de la figura: designa el ausentarse, en adelante, por imposibilidad, con lo que aquél deja de huella imborrable"[41].

41. Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La política del poema*, tr. José Francisco Megías, Madrid, Trotta, 2007, p. 66.

A la vez, la des-figuración y una cierta manera de pensar lo sublime parecieran sugerirnos una solución para salir de las trabas que la época nos impone. Pero así se podría tratar también de un síntoma, de una solución de compromiso, que en un punto desfallezca de mantener su vigilancia. Esta fidelidad que no es otra que la del alejamiento o de la separación, intenta mantener intocado lo que todavía puede llegar[42]. Pero eso es otra vez confiarse, manteniendo cierta fe en que así se podrá asentar una decisión. Pero quizá en este riesgo de estabilización –estética, fenoménica, política, etc.– haya que leer estos ensayos, en la marca de esta tensión. Leerlos en la línea que se desplaza entre la exigencia de un pensamiento que se va dando una figura, y la recusación de una figura para el pensamiento. Leerlos en el trazo de "...un muy oscuro imperativo, más allá o más acá del simple rechazo de lo que es dominante, [y que] nos ordena dejar desfondarse en nosotros la filosofía y que nos abramos a esta reducción, a este agotamiento. Un desasimiento como éste requiere seguramente una 'disposición'. Pero ésta surge no tanto de una decisión sino de lo que en realidad nos impone la época. A lo sumo, dependería de la decisión cierta 'rectitud' frente a la época. Pero sabemos que esta decisión de rectitud no es nada por sí misma si antes no nos es dado reconocer la exigencia de la época y si, sobre todo, no nos es dado el no desfallecer ante esta exigencia"[43]. Sin armas para enfrentar la época, en el cálculo entre abrir y no abrir otra historia, quizá sea preciso leer estos ensayos, hacia atrás, en esa hipérbole interminable que ellos dan a leer, siempre a punto, a un *paso* de caer, de detenerse, de hacernos sensibles a su detención.

---

42. Dirigiéndose a Derrida, Lacoue-Labarthe decía lo siguiente: "la ley de mis fidelidades es la del alejamiento, sé que tú lo sabes y lo sabes mejor que yo" ("Fidelités", en Marie-Louise Mallet (dir.), *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1999, p. 217)

43. *La ficción de lo político*, ed. cit., pp. 19-20.

Colofón

"...L'amitié, la camaraderie, j'aurais aimé, cher ami, *m'interroger de loin avec vous qui êtes si présent, comme avec ceux qui le sont encore plus, parce que, disparus, ils ne peuvent nous répodre que par leur disparition : les morts que nous avons laissé s'absenter et qui nous ont mis en faute, car nous ne sommes jamais innocentes de leur mort. En nous se fait sentir la certitude d'être coupables de ne les avoir pas retenus et de ne les avoir pas accompagnés jusqu'à la fin..." (M. Blanchot)*

a Iván Mansilla Gómez

Cristóbal Thayer
Remedios Escalada, abril 2010.

El descarrío político –es una falta, una "herida del pensamiento" como dice Blanchot, nada que pueda ser referido, como el resto de las "debilidades", a una "ingenuidad" anodina–, la falta política, es justamente el abandono de lo trágico. (...) ¿Pero se puede escapar de semejante falta? ¿Al menos a la forma general de semejante falta? ¿Basta –como todos intentamos hacerlo, más o menos lúcidamente– con cambiar perpetuamente de terreno? ¿Basta con una suerte de instalación errática en el ente? ¿Basta, en nuestros discursos, con sustituir hasta el infinito los privilegios ónticos, basta con perturbar toda asignación y toda destinación? ¿Y si es así –y ello se denomina "escribir"–, en nombre de qué hacerlo? ¿En nombre de qué es preciso hacerlo, si no es al menos, como Heidegger lo habrá sostenido (casi) siempre, obedeciendo a esta llamada sin llamada, a esta intimación sin voz en cuya desmesura ninguna respuesta está en condiciones de corresponder, pero con la cual no obstante es preciso medir nuestra imposible "responsabilidad"?

Ph. L.-L

Este libro, publicado en 1986, reúne diez conferencias dictadas entre 1978 y 1985. Bajo diversos apremios y recorriendo textos disímiles –Heidegger, Hölderlin, Lyotard, Derrida, Diderot, Nietzsche–, se aboca a la idea de ir siguiendo rigurosamente los lazos que atan al arte con lo político, intentando exponer cuánto deben dichos lazos al problema de la *mimesis*, de una imitación que debe seguir a un modelo que también queda siempre por inventar.

ISBN 978-987-24770-6-6
9 789872 477066

creative commons